Emil Alexandrescu

Literatura română în analize şi sinteze

Ediția a VII-a
revăzută şi completată

Introducere în axiologia literaturii

1. Literatura este arta cuvântului. Ea este creaţie şi valoarea ei este realizată şi receptată din perspectiva unui concept de valoare. Totalitatea conceptelor de valoare alcătuiesc axiologia ca domeniu al filosofiei. Pentru a interpreta obiectiv o operă literară trebuie să ştim să o analizăm din perspectiva mai multor concepte de valoare, a unei axiologii a literaturii şi a artei în general. De aceea vom expune şi vom defini elementele creative, estetice, de specific naţional, teologice, filosofice, critice, temporale, atemporale, psihologice şi stilistice ale unei axiologii literare.

1.1. Interpretarea din punctul de vedere al *creatologiei* înseamnă a situa opera literară pe unul din cele cinci niveluri ale gândirii creative: expresiv, productiv, inventiv, inovativ, emergent (vezi Erika Landau, *Psihologia creativităţii*). Calitatea actului de creaţie literară este încorporată în textul literar, rolul nostru este doar să o identificăm. Criticul care nu-şi exprimă de la început conceptul din perspectiva căruia analizează opera literară sau nu-şi precizează elementele axiologiei literare, curentul literar la care aderă se autodiscreditează, fiindcă fie că aduce o interpretare subiectivă impresionistă sau îşi declină de la început competenţa. De aceea începem demersul nostru axiologic prin definirea nivelelor de creativitate literară.

1.2. *Nivelul expresiv* se caracterizează prin utilizarea particulară a limbii, prin calitatea limbajului folosit, prin acel „timbru unic" de care vorbea Garabet Ibrăileanu, prin crearea de sensuri noi ale cuvintelor (denumite de unii cercetători cuvinte-modul), prin crearea de grupuri de cuvinte cu un nou înţeles (sintagme-modul), prin accentele conotative date prin semnele ortografice, prin tehnicile de redactare utilizate de autor, prin modelele de limbă literară ce le pune în circulaţie, care se impun prin imitaţie şi de aceea influenţa marilor scriitori în dezvoltarea limbii este considerabilă. Criticul Titu Maiorescu anticipa influenţa pe care marii scriitori ai secolului al XIX-lea Mihail Eminescu, Ion Creangă, Ion Luca Caragiale, Ioan Slavici o vor avea asupra scriitorilor secolului XX.

Acest nivel expresiv al gândirii creative poate fi bogat ilustrat cu exemple din literatura populară, literatura religioasă, literatura istoriografică, cu exemple din creaţia scriitorilor generaţiei de la 1848, a scriitorilor clasici sau din creaţia scriitorilor secolului XX. Le vom remarca la fiecare scriitor care are în acest sens o contribuţie semnificativă prin figurile de stil (metafore, comparaţii, metonimii, epitete, simboluri) au introdus cuvinte noi, au creat cuvinte, au folosit jocul umoristic cu limbajele

(I.L. Caragiale, T. Arghezi, Anton Bacalbaşa etc.). Modelul îl avem la I.L. Caragiale, în „Congresul cooperativ român".

Literatura are un rol de modelare a personalităţii, a gândirii şi exprimării prin cuvântul convingător, care pătrunde prin imagini, sentimente, modele, muzicalitate, prin funcţiile cuvântului, fiindcă ne determină să participăm la viaţa eroilor, să ne exprimăm stările de conştiinţă, să ne însuşim modelele.

Cuvântul autoritar are doar funcţia tranzitivă, pe când cuvântul este utilizat în textul literar prin funcţiile: reflexivă, simbolică, conotativă, referenţială, sacră, legică, tainică, de lumină, sfântă. Aceste funcţii dau o valoare conştientă sau una greu de sesizat cuvântului şi expresivităţii textului.

1.3. *Nivelul productiv* al gândirii creative încorporată în textul literar poate fi identificat prin persoane-eroi determinate de un anumit timp şi spaţiu, adică cronotopi, reprezentând categorii sociale sau eroi model pentru diferitele curente literare. Putem situa pe acest plan eroi ca: Dan (V. Alecsandri, *Dan, căpitan de plai*), Ştefan cel Mare (V. Alecsandri, *Dumbrava Roşie*), Tudor Şoimaru (M. Sadoveanu, *Neamul Şoimăreştilor*), Jupân Dumitrache, Zița, Rică Venturiano (I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă*), Ilie Moromete, Nilă, Paraschiv, Achim (M. Preda, *Moromeții*). Ca exemple de construcţii epice de nivel productiv pot fi menţionate: *Enigma Otiliei* de G. Călinescu; *Întunecare* de Cezar Petrescu; *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat Bengescu; *Ochii Maicii Domnului, Lina, Cimitirul Buna Vestire* de Tudor Arghezi; *Papucii lui Mahmud, Doctorul Taifun, De la noi la Cladova* de Gala Galaction; *Neamul Şoimăreştilor, Zodia Cancerului, Venea o moară pe Siret* de Mihail Sadoveanu; *Ciuleandra, Adam şi Eva* de Liviu Rebreanu.

În această sferă a actului de creaţie la nivel productiv se situează şi volumele de versuri: *Doine şi Lăcrămioare, Legende, Ostaşii noştri* de Vasile Alecsandri; *Legende istorice, Florile Bosforului* de Dimitrie Bolintineanu; *Flori de mucigai, Cuvinte potrivite, Cântare omului* de Tudor Arghezi; precum şi o serie de piese de teatru ca: *Năpasta, D'ale carnavalului* de I.L. Caragiale, *Patima roşie* de M. Sorbul.

1.4. *Nivelul inventiv* are mai multe trăsături caracteristice: realizarea de prototipuri umane, crearea de noi tehnici de roman, folosirea sau crearea de specii literare, folosirea conceptelor filosofice sau teologice în realizarea eroilor, în metafore, în structura narativă. Astfel, în comedia *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale eroul Zaharia Trahanache este construit pe conceptul de putere. Ca deţinător al puterii, el trebuie să o apere şi nu-l interesează adevărul din scrisoare. Tot astfel, personaje ca Mara din romanul *Mara* de Ioan Slavici, Costache Giurgiuveanu din romanul *Enigma*

Otiliei de George Călinescu, construite pe patima avariției, devin prototipuri. Tot la nivel de prototipuri trebuiesc considerați eroii lui Mihail Sadoveanu din *Hanul Ancuței*, Emirul din *Noapte de decembrie* de Alexandru Macedonski, Ladima din *Patul lui Procust* de Camil Petrescu; Nică din *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă.

Tehnicile de roman inventive ca tehnica de reflectoare sau de dedublare a eului utilizată de Camil Petrescu în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* sau tehnica de voci ideologice din *Patul lui Procust*, tehnica algoritmică folosită de Liviu Rebreanu în romanul *Ion* sau tehnica introducerii funcției de lumină a cuvântului în romanul *Pădurea spânzuraților* sunt semnificative în sensul ilustrării nivelului inventiv.

Trebuie să mai precizăm felul în care Alexandru Odobescu aduce în *Pseudo-Kynegheticos* eseul ca specie literară, felul în care Geo Bogza realizează în *Cartea Oltului* primul reportaj eseu, iar Ion Creangă prin *Povestea lui Harap Alb* aduce basmul cult, ca modele de specii noi ca trăsătură a nivelului inventiv de creativitate.

Utilizarea de concepte filosofice ca fortuna labilis, panta rhei, homo mensura, carpe diem, de către Mihail Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu, Nichita Stănescu sunt semne de marcă pentru acest nivel de gândire creativă.

1.5. *Nivelul inovativ* se caracterizează printr-o gândire creatoare la nivel de principii, ceea ce dă eroilor caracterul de arhetipuri. Când Mihail Eminescu în poemul *Luceafărul* o compară pe fata de împărat cu luna şi cu Sfânta Fecioară („Cum e Fecioara între sfinți / Şi luna între stele") el aşează în interiorul eroinei principiul feminin „kore kosmou". Când Liviu Rebreanu în romanul *Ion* ne aduce prototipul *țăranul* dar în scena când Ion sărută pământul (Geea) văzut ca o fecioară el devine mirele arhetipul construit pe principiul masculin. La fel George Coşbuc în *Nunta Zamfirei* dă eroinei valoarea de arhetip iar nunta este unirea principiului masculin cu principiul feminin, adică o împrejurare arhetipală. La fel avem la Ion Barbu această proiecție arhetipală în *Riga Crypto şi lapona Enigel*. Acest nivel este sugerat de Lucian Blaga în *Mirabila sămânță, Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*. Valoarea de nivel inovativ o găsim şi în poeziile populare ca *Miorița* (nunta arhetipală a păstorului arhetip), *Legenda Mănăstirii Argeşului* (realizarea actului arhetipal de construire a Bisericii sufletului, reconstruirea lui Adam arhetipul pe principiul pământul), *Soarele şi luna* (nunta principiului masculin cu cel feminin).

1.6. *Nivelul emergent* arată o înțelegere legică a universului. Eroi sunt construiți pe o lege, devin *actanți*, adică ei fac actul arhetipal poruncit de o lege, de o voință divină, este structurat pe un *ideologem*, are mai multe ipostaze, reprezintă o dimensiune a conştiinței.

Vom urmări aceste trăsături în poemul *Luceafărul* de Mihail Eminescu unde actantul Hyperion este construit pe ideologemul *luce* ca o exprimare a funcției de lumină a cuvântului („Să-ți dau cuvântul meu dintâi”, adică Fiat lux).

Este necesară o aprofundare a problemei actantului şi de aceea suntem nevoiți să facem mai multe precizări, referiri şi exemple, fiindcă actantul este un model de gândire emergentă, ceea ce nu înțeleg cercetătorii în semiotică, fiindcă nu l-au înțeles pe Mihail Bahtin.

a) Actantul este structurat pe o lege ca Hyperion din poemul Luceafărul de Mihail Eminescu aşa cum el însuşi o spune („Primind o altă lege”); ca Agamiță Dandanache din comedia *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale realizat pe legea adaptării la mediu preluată de autor din biologie; ca Ştefan cel Mare şi Sfânt din romanul *Fraţii Jderi* de Mihail Sadoveanu; ca Apostol Bologa din *Pădurea spânzuraților* de Liviu Rebreanu construiți pe legea creştină.

b) Actantul nu face voia proprie ci o voință din afara lui, el realizează doar actul. De aceea Hyperion face voia Demiurgului, a Creatorului, a lui Dumnezeu, ca şi Apostol Bologa care este dus de lumina interioară, ca şi Ştefan cel Mare şi Sfânt, care în *Apus de soare* de Barbu Ştefănescu Delavrancea spune că a făcut voia Moldovei. Paradoxul este că Agamiță Dandanache spune că nu este decât un instrument în mâna celor care îl conduc.

c) Actantul este structurat de multe ori pe un ideologem, ca Hyperion din poemul *Luceafărul* de Mihail Eminescu, care este exprimat prin particula „luce” sinteză a funcției de lumină a cuvântului şi o găsim reluată în mai multe cuvinte ca un lait motiv (Luceafărul, străluce, luceşti etc.). Ideologemul trebuie înțeles ca o sămânță de lumină, ca un germene generator al eroului, al actului de creație din care se generează textul. Acest ideologem este sugerat în *Pădurea spânzuraților* de Liviu Rebreanu, când pătrunde lumina în Apostol Bologa, este sugerat prin simbolul „soare” ca nucleu al eroului Ştefan cel Mare şi Sfânt din *Apus de Soare* de Barbu Ştefănescu Delavrancea sau din romanul *Fraţii Jderi* de Mihail Sadoveanu.

d) Actantul reprezintă o dimensiune a conştiinței. În acest sens Hyperion este sugerat a fi o dimensiune a conştiinței universale, de aceea nu poate deveni muritor, aşa cum o spune Divinul Creator într-o variantă din ediția Perpesicius că este din El a treia parte. În acest sens Apostol Bologa ne apare ca un exponent al conştiinței creştine în forma ei de lumină ortodoxă, ca şi Ştefan cel Mare şi Sfânt din *Apus de Soare* de Barbu Ştefănescu Delavrancea, dar şi în romanul *Fraţii Jderi* de Mihail Sadoveanu, unde primeşte şi o dimensiune de reprezentant al conştiinței

naționale. Miron Iuga din romanul *Răscoala* de Liviu Rebreanu primește această proiecție de actant ca reprezentant al conștiinței clasei feudale.

e) Actantul poate avea mai multe ipostaze. Astfel Hyperion din poemul *Luceafărul* de Mihail Eminescu primește ipostazele de astru, lumină, gând, fulger, înger, demon, Hyperion. Ștefan cel Mare și Sfânt are în *Frații Jderi* ipostazele de domn, părinte, diplomat, strateg.

Trăsăturile nivelului emergent le-am tratat astfel în legătură cu problema actantului. Diferența dintre nivelul emergent și cel inovativ ni se pare cel mai bine exprimată prin problema incompatibilității dintre actantul Hyperion structurat pe o lege și fata de împărat arhetip structurat pe principiul feminin.

2. ***Valoarea estetică*** a actului de creație literară ne apare cel mai bine exprimată prin programele curentelor literare și artistice. Între valorile creative și cele estetice trebuiesc făcute corelații, fiindcă una este programul estetic și altceva este nivelul de creativitate la care a fost realizat. Eminescu rămâne unul din cei mai reprezentativi poeți romantici ai lumii, fiindcă a realizat prin poemul *Luceafărul* cea mai înaltă exprimare la nivel emergent a programului estetic al romantismului. Dacă urmărim etapele de evoluție ale creației lui Mihail Eminescu, putem observa că poeziile de început: *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie, O călărire în zori, La o artistă* sunt de nivel expresiv. După plecarea la studii nivelul de creativitate devine productiv în *Epigonii, Mortua est, Împărat și proletar, Venere și Madonă, Memento mori*. În perioada ieșeană atinge nivelul inventiv prin *Călin* (File din poveste), *Dorința, Revedere, Sonete, Floare albastră*. Înțelegerea mai adâncă a lumii îl va duce la realizarea de poezii de nivel inovativ: *Tat twam asi, Scrisoarea I, Scrisoarea III, Înviere, Răsai asupra mea*, pentru ca în *Luceafărul* să atingă nivelul emergent. Eroul se înalță la cer, are un Dialog cu Dumnezeu, schimbă șapte ipostaze, este actant, este structurat pe o lege, contemplă eterna creație a lumi din lumină, folosește funcția de lumină a cuvântului, este excepțional și trăiește în ipostaze excepționale, depășind toate poemele romantice ale lumii realizate de Byron, Victor Hugo, Pușchin, Lermontov, Lenau etc. Când Hyperion îi cere Bunului Părinte al Vieții să-i schimbe condiția de nemuritor cu „o oră de iubire” avem punctul cel mai înalt al unei axiologii romantice unde afectul este valoarea, dar în același timp avem și o axiologie de specific național prin evaziunea în basm, în vis, în natură, în mit. Se sugerează și o axiologie filosofico-teologică prin imaginea cosmogonică unde valoarea este dată de funcția tainică și de lumină a cuvântului („Vedea ca-n ziua cea dintâi / Cum, izvorau lumine”).

Vom căuta de aceea să dăm elementele esențiale care caracterizează principale programe estetice, pentru ca să putem defini modul în care fiecare scriitor realizează un anumit program estetic sau face o sinteză originală a mai multor programe.

A. Umanismul

A.1. Renaşterea şi umanismul în culturile şi literaturile europene

a) Renaşterea — curent european din secolele al XIV-lea – al XVI-lea, determinat de redescoperirea valorilor culturii şi literaturii antice.

b) Trăsăturile:

– omul — centru al universului, în locul lui Dumnezeu;

– toleranța religioasă, ca reacție împotriva inchiziției catolice;

– redescoperirea valorilor spirituale antice şi traducerea de texte;

– înflorirea artei, culturii, literaturii şi susținerea dreptului la cultură;

– atac împotriva privilegiilor feudale şi a dreptului divin;

– lupta pentru drepturi democratice şi reforme sociale.

c) Reprezentanți: Dante Alighieri, Boccaccio, Petrarca, Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Lorenzo de Medici, Raffaelo Sanzio, Rabelais, Thomas Morus, Erasmus din Rotterdam, Nicolaus Olahus.

d) Umanismul este efectul ereziei lui Arie şi a păgânismului asupra lumii occidentale.

A.2. Renaşterea şi umanismul în principatele române

a) Voievozi români, care au susținut Renaşterea şi umanismul:

– Ştefan cel Mare – *Cronica lui Ştefan* – Voronețul – stilul moldovenesc.

– Neagoe Basarab – *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* – Curtea de Argeş.

– Constantin Brâncoveanu – *Biblia de la Bucureşti* – Horezu, Mogoşoaia – stilul brâncovenesc.

– Vasile Lupu – *Pravila aleasă* – Limba română în cancelaria domnească – tipografie la Trei Ierarhi – Sinteză de stiluri – Activitatea Mitropolitului Varlaam.

b) Reprezentanți ai umanismului românesc – creatori de limbă şi literatură:

– Mitropoliții: Varlaam, Dosoftei, Simion Ştefan, Antim Ivireanul.

– Cărturarii: Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, Constantin Cantacuzino, Udrişte Năsturel, Nicolae Milescu, Radu Greceanu, Nicolae Costin.

c) Dimitrie Cantemir — ctitorul literaturii române. personalitate reprezentativă pentru umanismul şi iluminismul european – *Istoria creşterii şi descreşterii imperiului otoman, Istoria ieroglifică.*

B. Iluminismul — curent naţional şi european

B.1. Iluminismul — curent european

a) geneza curentului – *Declaraţia drepturilor omului* (1688).

b) definiţia: iluminismul este un curent filosofic, literar, ştiinţific, cultural, ideologic, social al burgheziei în ascensiune, care luptă pentru drepturi şi libertăţi democratice şi este îndreptat împotriva absolutismului feudal.

c) trăsăturile: antifeudal, pozitivist, materialist, critic, revoluţionar, reformist, umanist, raţionalist, enciclopedic, gnoseologic.

d) concepte fundamentale: egalitate în virtutea dreptului natural – suveranitatea poporului – teoria contractului social – toleranţa religioasă – cauzalitatea istorică – dreptul la cultură; formele de guvernământ: monarhia luminată sau republica iluministă.

e) principalele tendinţe: tendinţa revoluţionară, exprimată în Franţa, la 1789, având ca scop instaurarea republicii iluministe şi abolirea monarhiei.

– tendinţa reformistă ca la Viena, promovată de Iosif al II-lea, ducând la o monarhie luminată, constituţională.

f) reprezentanţii iluminismului european:

Franţa: Montesquieu *Scrisori persane*, Voltaire *Brutus, Zadig*, Diderot *Călugăriţa, Jack fatalistul*, Jean Jaques Rousseau *Emil, Contractul social*, Beaumarchais *Bărbierul din Sevilla, Nunta lui Figaro*.

Germania: Lessing *Laocoon, Nathan înţeleptul, Emilia Galoti*.

Italia: Carlo Goldoni *Hangiţa, Bădăranii*, Gianbatista Vico *Ştiinţa nouă*.

Moldova: Dimitrie Cantemir *Istoria creşterii şi descreşterii imperiului otoman*, Nicolae Milescu *De la Moscova la Pekin*.

g) iluminismul este efectul ereziilor lui Arie şi Varlaam, al păgânismului şi umanismului asupra culturii apusene.

C. Clasicismul

C.1. Trăsături

a) Mitizarea – transfigurarea realităţii prin mit, ca mod de a exprima conceptul de lume ca mit, preluat din antichitate. Zeul Apolon, între cele nouă muze, ca în tabloul lui Rafael, intitulat *Parnasul,* ne dă o imagine a clasicismului.

b) Etica – cultivarea virtuților ca sens al artei, ceea ce-i dă un caracter moralizator. Virtuțile clasice sunt: cumpătarea (*sophrosyne*), dreptatea (*dikaiosyne*), înțelepciunea (*sophia*), curajul (*andreea*). Lor li se vor adăuga virtuțile creştine: credința, speranța, dragostea, hărnicia, mila, curățenia, smerenia.

c) Spațialitatea – sublimarea timpului în spațiul sacru – templul – Platon – cetatea ideală în dialogul *Republica*.

d) Măsura – legea armoniei şi echilibrului, concentrată în numărul de aur, secțiunea de aur, pe baza căreia s-au construit toate monumentele de artă: piramidele, templele, statuile. Conceptul de *homo mensura* – omul – măsura tuturor lucrurilor.

e) Principiile – preluate de la Platon: Binele, Adevărul, Legea, Armonia şi Frumosul; principii primordiale: apa, aerul, focul, pământul şi eterul (*apeiron*).

Unii cercetători consideră că principiile pământul şi aerul caracterizează clasicismul, iar apa şi focul, barocul.

f) Conceptele

– *mimesis* — a imita.

– *catharsis* — purificare, înălțare (susținut de Aristotel în *Poetica*).

– *carpe diem* — trăieşte clipa, adică pentru prioritatea valorilor materiale.

– *homo sapiens* — omul cugetător, cunoscătorul.

– *homo faber* — omul făurar, creatorul.

– *homo ludens* — omul lumesc, plin de vicii.

– *panta rhei* — toate curg, devenirea.

– *fortuna labilis* — destinul schimbător.

– *tehne* — artă şi meşteşug.

– *hybris* — strălucire.

g) Caracterul – determină acțiunea – trăsături ideale sau general-umane.

h) Analogia – eroii sunt asemenea, de unde conflictul implacabil, ca în *Antigona* lui Sofocle, între Creon şi Antigona, fiindcă ambii sunt inflexibili.

i) Eternul – anistorismul – eroii sunt fără evoluție interioară – arta este autonomă – se cultivă atemporalitatea.

j) Antropocentrismul – omul, centru al lumii, şi nu Dumnezeu – Sofocle *Antigona: „În lume-s multe mari minuni / Mai mari ca omul însă nu-s“*.

k) Raționalismul – omul, condus şi caracterizat prin rațiune, eliberat de patimi şi purtător al virtuților.

l) Utilul şi plăcutul – *utile cum dulci* – scop al artei – susține Horațiu: „*Arta să fie desăvârşită, dar să fie şi utilă*“.

m) Homeostasia – societatea, un organism viu, într-o continuă metamorfoză – artistul, o conştiinţă a unei lumi.

n) Obiectivismul – atitudinea logică, obiectivă – aspectul juridic al lumii, al omului, societăţii. Înlăturarea subiectivismului.

o) Kalokagathos – tipul uman ideal – arhetipul realizat pe baza unui principiu (*arhe*).

C.2. Boileau — *L'art poetique* — program al clasicismului francez

a) Arta este o imitaţie a naturii umane – conceptul de *mimesis* aplicat.

b) Idealul literaturii este adevărul, care se confundă cu sinceritatea – interpretarea subiectivă a principiului *Adevărul,* al lui Platon.

c) Arta, literatura – un produs al muncii – conceptul de *tehne* aplicat.

d) Există un frumos absolut, care este greu de diferenţiat, foarte simplu şi foarte complex pentru toată lumea – principiul *Frumosul,* al lui Platon, aplicat.

e) Natura este un ideal dificil.

C.3. Programul realizat de scriitorii clasicişti

a) eroi ideali în împrejurări ideale sau general-umani în împrejurări general-umane.

b) tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viaţa claselor dominante.

c) raţionalismul.

d) armonia şi echilibrul.

e) caracterul moralizator.

f) specii: epopeea, fabula, epistola, satira, epigrama, comedia, tragedia.

g) procedee:

– regula celor trei unităţi de spaţiu, timp şi acţiune,
– mitizarea,
– analogia.

h) reprezentanţii: Pierre Corneille *Cidul, Horaţiu;*
Jean Racine *Fedra, Andromaca;*
Molliere *Tartuffe, Don Juan, Avarul;*
La Fontaine *Fabule;*
La Bruyere *Caracterele.*

D. Romantismul

D.1. Trăsături

a) spiritul subiectiv, opus obiectivismului clasicist:

Fritz Strich: *„Expresia romantică încearcă într-adevăr să spargă formele spaţiului şi timpului mărginit şi să creeze melodia infinită, aşa cum*

poezia romantică a putut să se realizeze numai sub chipul basmului şi al visului, unde legile spaţiului şi ale timpului nu mai au nici o valabilitate”.

b) reîntoarcere la natură – începutul istoriei în matca generatoare a naturii:

Achim von Arnim *Slujitorii coroanei: „Poezia nu este adevăr aşa cum îl pretindem de la istorie şi de la relaţiile cu contemporanii, ea nu ne-ar căuta pe noi dacă ar aparţine numai pământului şi nu ar mai călăuzi astfel înstrăinata lume pământească înapoi spre comunitatea veşnică”.*

c) fascinaţia folclorului şi cultivarea specificului naţional:

Frantz Liszt *Rapsodia română* – reia motive din poezia populară.

Ludwig Uhland *Istoria legendelor la popoarele germanice şi romanice: „O alcătuire populară nu se află niciodată încheiată”.*

d) modelul organic vegetal – structuri şi configuraţii deschise – peisajul dă imagini particulare, şi nu tipice, dă o trăire, o comuniune.

Bernardin de Saint Pierre: *„Sufletul meu se abandonează, se leagănă cu frunzişul unduitor al copacilor, se înalţă cu creştetele lor, către ceruri“.* –Natura o fiinţă vie ca în *Upanişade.*

e) evaziunea în natură, în mit, în vis, în trecut, în istorie, în basm.

f) autotrofia – sinteza afectivă interioară – peisajul – o stare de suflet.

g) visul – conceptul de lume ca vis – *„poetul se hrăneşte cu idealurile“.*

h) metafora are un model vegetal – floarea, copacul, sămânţa.

Mihail Eminescu *Atât de fragedă* – Floarea albă de cireş.

i) cultivarea unicatului – clasicismul cultivă modelul.

j) dinamismul fanteziei – zbaterea copacilor sugerează starea sentimentelor.

Mihail Eminescu: *„codrului bătut de gânduri“, „flori albastre tremur ude“.*

k) floarea, esenţă a lumii vegetale, dă dulcele, frumosul care alină tristeţea, durerea, disperarea, refularea.

l) cultivarea contrastului, care poate fi afectiv, liric sau cromatic.

m) melancolia sfântă – moartea este voluptatea supremă – Marea Trecere.

Mihail Eminescu *Mai am un singur dor.*

n) titanismul – eroul excepţional în împrejurări excepţionale.

Mihail Eminescu *Luceafărul*.

o) cosmicizarea – evaziunea în cosmos, trăirea raportului om–univers.

Mihail Eminescu: *„gânduri ce-au cuprins tot universul“*, *Luceafărul: „Un cer de stele dedesupt, / Deasupra-i cer de stele — / Părea un fulger nentrerupt / Rătăcitor prin ele”.*

p) iubirea – iubita o imagine a iubirii, un centru al lumii – heliotropism erotic.

Mihail Eminescu *Luceafărul: „Scăldat în foc de soare“* – îşi arată iubirea, devenind ca un soare; *Singurătate: „Icoană de lumină“, Atât de fragedă*.

r) transfigurarea naturii prin mit – natura – un mod de a trăi.

Mihail Eminescu *Venere şi Madonă: „Lume ce gândea în basme şi vorbea în poezii“*.

Vasile Alecsandri *Fata din dafin*.

s) muzica – ca mod de a transmite afectul – penetrarea în interior, dar şi în natură – ecoul – detaşarea de semnificaţii – vibraţia sufletului.

Jean Paul: *„Numim fenomenul romantic rezonanţa unduitoare a unei strune sau a unui clopot, în care unda sonoră se pierde în tot mai vaste depărtări şi, deşi afară e linişte, înlăuntrul nostru mai răsună încă...”*

Rollinat: *„Chopin luă locul lui Liszt şi făcu ecoul să cânte şi să plângă“*.

Schumann, comentând *Simfonia în C dur* de Schubert: *„Într-însa se află un loc acolo unde un corn cheamă parcă din depărtare părând a fi coborât din altă sferă. Aici totul se află prins în auz ca şi cum un oaspete din cer s-ar fi strecurat în orchestră“*.

Mihail Eminescu *Peste vârfuri: „Melancolic cornul sună“*.

ş) istoria şi istorismul – romanticii introduc devenirea istorică:

Victor Hugo *Legenda secolelor;* Mihail Eminescu *Memento mori.*

t) ruinele – motivul fortuna labilis:

Fritz Strich: *„Un templu grec e clasic, ruina lui e romantică“*.

ţ) călătoria – un mod de evaziune:

Byron *Peregrinările lui Childe Harold,*

Vasile Alecsandri *Călătorie în Africa.*

u) paraconştientul – raportul Unul – Totul, discutat de Platon în dialogul Parmenides:

Mihail Eminescu *Povestea magului călător în stele, Avatarii faraonului Tla.*

D.2. Victor Hugo — prefaţă la drama *Cromwell* — manifest al romantismului

a) *„Frumosul are o singură înfăţişare, urâtul o mie“*.

b) *„întâietatea grotescului asupra sublimului“*.

c) *„se prăbuşeşte în faţa raţiunii şi a gustului, arbitrara deosebire între genuri“*.

d) *„să dăm cu ciocanul în teorii, în poetici şi în sisteme“*.

e) *„nu există alte reguli decât legile generale ale naturii“*.

f) *„unitatea de ansamblu este legea de perspectivă a teatrului“*.

g) *„poetul nu are de primit sfaturi decât de la natură, de la adevăr şi de la inspiraţie“.*

h) *„poetul este un copac, care-şi produce operele, aşa cum un arbore îşi produce fructele“.*

i) *„drama este o oglindă în care se oglindeşte natura“.*

D.3. Programul realizat de scriitorii romantici

a) eroi excepţionali în împrejurări excepţionale:

Goethe *Suferinţele tânărului Werther*, Schiller *Don Carlos, Wilhelm Tell,* Byron *Don Juan, Lara, Manfred,* Shelley *Prometeu descătuşat,* Mihail Eminescu *Luceafărul,* Victor Hugo *Ruy Blas.*

b) tema, eroii, conflictul, subiectul au o structură afectivă.

Aleksandr Puşkin *Evgheni Oneghin,* Alfred de Musset *Nopţile,* Vasile Alecsandri *Pasteluri,* Mihail Eminescu *Sara pe deal.*

c) exaltarea trecutului glorios şi critica prezentului decăzut:

Mihail Eminescu *Scrisoarea III,* Grigore Alexandrescu *Umbra lui Mircea. La Cozia*.

d) preţuirea folclorului şi cultivarea specificului naţional:

Vasile Alecsandri *Doine* şi *Legende,* Mihail Eminescu *Luceafărul.*

e) evaziunea în vis, în trecutul istoric, într-un decor de basm oriental:

Edgar Allan Poe *Prăbuşirea casei Usher,* Mihail Eminescu *Scrisoarea III,* Alexandru Macedonski *Noaptea de decemvrie*.

f) cultivarea fantasticului prin eroi, temă, procedee:

Mihail Eminescu *Luceafărul,* Vasile Alecsandri *Sburătorul,* Ion Heliade Rădulescu *Zburătorul,* Grigore Alexandrescu *Umbra lui Mircea. La Cozia*.

g) procedee romantice: contrastul, antiteza, transfigurarea, evaziunea:

Mihail Eminescu *Luceafărul, Împărat şi proletar*.

h) specii romantice: elegia, pastelul, poemul, meditaţia, idila, drama, jurnalul de călătorie.

Mihail Eminescu *Luceafărul, La steaua, Floare albastră, Revedere.*

Vasile Alecsandri *Pasteluri, Despot Vodă, Călătorie în Africa.*

E. Realismul

E.1. Istoricul

a) apare în Franţa, în sec. al XIX-lea, ca reacţie împotriva romantismului, ca o apropiere a literaturii de concepţiile materialiste, pozitiviste, scientiste.

b) este favorizat de revoluţiile burghezo-democrate din Franţa, Anglia, Ţările de Jos, de filosofia iluministă, de dezvoltarea ştiinţei şi culturii.

c) termenul este utilizat de pictorul francez Gustave Courbet şi provine din lat. realis > fr. réel > realisme.

d) reprezentanți:

Franța: Stendhal, Flaubert, Balzac, Maupassant, Mauriac, Proust, Kafka.

Anglia: Dickens, George Eliot, Galsworthy, Virginia Wolf.

Rusia: Lew Tolstoi, Dostoievski, Gogol, Cehov, Şolohov, Pasternak.

America: Mark Twain, Hemingway, Faulkner, John Steinbeck.

România: Ion Creangă, I.L.Caragiale, Ioan Slavici, Barbu Ştefănescu Delavrancea, Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Mateiu Caragiale, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, George Călinescu, Marin Preda, Augustin Buzura.

E.2. Conceptul de realism în critica literară românească

Titu Maiorescu *Direcția nouă în poezia şi proza română* – susține un concept de realism de factură clasicistă şi de specific național: *„tipurile realiste să reprezinte", „permanențe umane", „viața specific națională"*.

Garabet Ibrăileanu *Creație şi analiză:*

„Un creator nu copiază realitatea ci-şi realizează concepția sa despre realitate":

„Romanul tinde a deveni o ştiință, el are temelie puternică în psihologie şi sociologie".

Spiritul critic în cultura românească este o carte fundamentală, fiindcă dă axiologia realismului. Valoarea textului literar este dată de spiritul critic, ca trăsătură fundamentală a realismului. De aceea I.L.Caragiale este definit ca o culme a spiritului critic în Muntenia, iar Mihail Eminescu, ca o culme a spiritului critic în Moldova.

E.3. Programul realizat de scriitorii realişti

a) eroi tipici în împrejurări tipice – eroul reprezintă o categorie socială, iar împrejurarea — o „felie de viață". Eroul este arivistul, inadaptabilul, demagogul, luptătorul.

I. L. Caragiale *O scrisoare pierdută*, Camil Petrescu *Patul lui Procust*, George Călinescu *Enigma Otiliei,* Stănică Rațiu, Camil Petrescu *Bălcescu.*

b) tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea socială, istorică.

teme realiste – satul şi țăranul, războiul, trecutul istoric, ascensiunea arivistului.

conflicte sociale – de clasă (Camil Petrescu *Jocul ielelor*), naționale (L.Rebreanu *Pădurea spânzuraților*).

c) criticismul – atitudinea critică a autorului față de realitatea socială:

ironică – I.L.Caragiale *Momente şi schiţe*, umor – Ion Creangă *Amintiri din copilărie*, ură – Zaharia Stancu *Desculţ,* obiectivism lucid – Camil Petrescu *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*.

d) scientismul – introducerea de concepte şi modele de gândire ştiinţifică:

Camil Petrescu *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* – Ştefan Gheorghidiu ține Ellei o prelegere de filosofie.

I. L. Caragiale *O scrisoare pierdută* – personajul Agamiță Dandanache este construit pe legea adaptării la mediu din biologie.

Costache Negruzzi *Fiziologia provinţialului* – conceptul de fiziologie cu sensul de funcționalitate a tipului uman în mediul social.

e) procedee realiste:

tipizarea – I. L. Caragiale: Tipătescu, Pristanda.

analiza psihologică – Camil Petrescu *Patul lui Procust,* Augustin Buzura *Vocile nopții.*

colajul – introducerea în text de scrisori, documente, articole. Camil Petrescu *Patul lui Procust.*

descrierea – Geo Bogza *Cartea Oltului.*

f) specii realiste: schița, nuvela, romanul, reportajul, eseul.

I. L. Caragiale *Momente şi schiţe*.

Costache Negruzzi *Alexandru Lăpuşneanul.*

Augustin Buzura *Refugii, Orgolii*.

Geo Bogza *Cartea Oltului*.

Alexandru Odobescu *Pseudo-Kynegeticos.*

E.4. Contribuția scriitorilor români la dezvoltarea realismului

a) precursori ai realismului:

Dimitrie Cantemir *Istoria ieroglifică* – critica societății feudale.

Antim Ivireanul *Didahiile* – critica moravurilor şi a instituțiilor feudale.

Costache Negruzzi *Alexandru Lăpuşneanul* – critica absolutismului feudal, aduce primul model de nuvelă realistă.

Nicolae Filimon *Ciocoii vechi şi noi* – critica societății fanariote – aduce primul roman realist.

Alexandru Odobescu *Pseudo-Kynegeticos* – aduce eseul realist.

b) tendința realismului liric – subiectiv de factură romantică:

Ion Creangă *Amintiri din copilărie* – realism liric, rural, patriarhal, de specific național.

Mihail Sadoveanu *Baltagul, Frații Jderi, Hanu Ancuței* – realism liric de specific național.

Zaharia Stancu *Desculț* – realism liric, împletit cu obiectiv critic.

Geo Bogza *Cartea Oltului* – realism liric – reportajul-eseu-poem în proză.

c) tendința realismului de factură clasică şi barocă:

Ioan Slavici *Moara cu noroc, Mara* – sobru, moralizator, umanist.

G. Călinescu *Enigma Otiliei* – retoric, balzacian, cu elemente de baroc.

Mateiu Caragiale *Craii de Curtea-Veche* – ornamental, simbolic de factură barocă.

d) tendința realismului critic obiectiv:

I. L. Caragiale *O scrisoare pierdută, Momente şi schițe* – de problematică, comic, concis, de acuitate critică.

Liviu Rebreanu *Ion, Răscoala, Pădurea spânzuraților* – un realism sobru, precis, înțelegere legică, nuanțat, obiectiv.

Camil Petrescu *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* – analist, realism al stărilor de conştiință, de problematică.

Hortensia Papadat-Bengescu *Concert din muzică de Bach* – aduce o critică de moravuri.

Marin Preda *Moromeții, Cel mai iubit dintre pământeni* – un realism de problematică politică şi socială, critic, obiectiv.

Augustin Buzura *Orgolii, Refugii, Drumul cenuşii* – o critică de acuitate socială, alegoric, de problematică, critic.

Alexandru Ivasiuc *Apa, Iluminări, Păsările, Interval* – realism al stărilor de conştiință, analitic, de problematică.

Mircea Eliade *Noaptea de Sânziene.*

F. Simbolismul

F.1. Istoricul şi reprezentanții în literatura universală

a) Simbolismul este o reacție:

– **ideologică** împotriva pozitivismului şi raționalismului burghez, o aderare la filosofia lui Bergson, preluând idei din Fichte, Schelling, Schopenhauer;

– **socială** împotriva valului reacțiunii după înăbuşirea Comunei din Paris;

– **estetică** împotriva parnasianismului şi o reluare în profunzime a romantismului.

b) Numele curentului a fost dat de Jean Moréas, care publică, în revista *Le Figaro,* un articol manifest *Le symbolisme.* În acelaşi timp, Stéphane Mallarmé realizează o grupare simbolistă, iar Rene Ghil — o şcoală simbolist-instrumentalistă. Paul Verlaine realizează un grup al decadenților, din care fac parte Arthur Rimbaud, Tristan Corbičre, Jules Laforgue.

c) Unitatea curentului simbolist este dată de atitudinea antiparnasiană, de conceptul de poezie pură, de ideologia idealistă.

F.2. Simbolismul românesc

a) Etapele:

– estetică şi teoretică: Alexandru Macedonski — *Literatorul* – 1880-1892.

– experimentală: Ovid Densusianu — *Viaţa nouă* – 1892-1908.

– de realizări – 1908-1916.

– de declin – după primul război mondial.

b) Particularităţi:

– o reacţie împotriva epigonismului eminescian.

– o reacţie împotriva semănătorismului şi tradiţionalismului.

– asimilează obiectivarea lirismului de la parnasieni.

c) Reprezentanţi: Alexandru Macedonski, Ion Minulescu, Dimitrie Anghel, George Bacovia, Ştefan Petică, Iuliu Cezar Săvescu, N. Davidescu, Emil Isac, Elena Farago, I.M. Raşcu.

F.3. Teoretizări

a) Alexandru Macedonski, în articolul *Poezia viitorului* – 1892, susţine ideile:

– poezia este formă şi muzică.

– originea ei este misterul universal.

– poezia are o logică proprie.

– *„Domeniul poeziei este departe de a fi al cugetării. El este al imaginaţiunii.“*

b) Alexandru Macedonski, în articolul *Despre poemă,* susţine următoarele idei:

– poezia să deştepte cugetarea, să nu fie ea însăşi cugetare.

– poezia să fie *„însăşi inima omului“*.

– poezia să cuprindă stări spirituale limită.

– poezia să pledeze pentru sinteza lirică.

c) Ovid Densusianu, în articolul *Rătăciri literare,* militează:

– împotriva epigonismului eminescian şi a semănătorismului.

– pentru progresul în artă şi principiul libertăţii.

d) Ovid Densusianu, în articolul *Poezia oraşelor,* susţine:

– pentru o artă înaltă, care să reflecte viaţa în totalitatea ei.

– specificul naţional este şi în viaţa oraşelor, nu numai la ţară.

F.4. Trăsăturile programului estetic

a) Personaje-simbol în împrejurări simbolice:

– Thalassa – din romanul cu acelaşi nume de Alexandru Macedonski – este construit pe conceptul de corespondenţă dintre microcosmos şi macrocosmos – izolat pe o insulă.

– japonezul – din *Rondelul apei din grădina japonezului* – sugerează poetul şi poezia, fiindcă grădinarul — japonezul creează, prin felul cum aşază pietrele, o nouă armonie a universului, ca şi poetul.

– emirul – din *Noaptea de decemvrie* – sugerează eul poetic, drumul spre conştiința de sine.

b) Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de corespondență:

– Alexandru Macedonski *Thalassa, Rondelul rozei ce-nfloreşte.*

– Dimitrie Anghel *În grădină*.

– Ion Minulescu *Romanța celor trei corăbii.*

c) Cosmicizarea – proiecția cosmică a eroilor:

– Ion Minulescu *Romanța celor trei corăbii*.

– Alexandru Macedonski *Noaptea de decemvrie.*

d) Conceptul de poezie pură – poezia – o floare a spiritului:

– Alexandru Macedonski *Rondelul rozei ce-nfloreşte.*

– Dimitrie Anghel *Paharul fermecat*.

e) Cultivarea intuiției şi sugestiei prin simbol:

– Henri Bergson aduce filosofia intuiției – Adevărul nu poate fi cunoscut, dar poate fi intuit şi exprimat prin simbol. – Cunoaşterea umană este relativă, fiindcă simțurile ne dau o percepere relativă a universului.

– Dimitrie Anghel *În grădină*.

– Alexandru Macedonski *Rondelul rozei ce-nfloreşte.*

– George Bacovia *Plumb, Lacustră*.

f) Gândirea analogică în locul celei logice:

– poezia este o exprimare a misterului, de aici o exprimare ambiguă.

– simbolul — un centru de sugestie, care concentrează cunoaşterea.

– analogia este o metaforă în devenire.

George Bacovia *Note de primăvară*.

Alexandru Macedonski *Rondelul rozei ce-nfloreşte.*

g) Sinestezia simțurilor:

– între culori, sunete, gusturi, mirosuri există o corespondență subtilă arhetipală.

Mircea Demetriade *Sonuri şi culori.*

h) Procedee simboliste:

– cultivarea simbolului ca centru de sugestie.

– sinestezia simțurilor ca procedeu poetic.

– utilizarea laitmotivului pentru a sugera ideea poetică.

i) Specii specifice simbolismului:

– rondelul – Alexandru Macedonski *Poema rondelurilor.*

– poemul – Alexandru Macedonski *Noaptea de decemvrie*.

– romanul – Alexandru Macedonski *Thalassa*.

– pastelul – George Bacovia *Decor*.
– idila – George Bacovia *Note de primăvară.*
– meditația – George Bacovia *Plumb, Lacustră.*

G. Expresionismul

G.1. Definiție

a) Expresionismul este un curent, care critică pozitivismul burghez al lui Auguste Comte, critică naturalismul şi impresionismul, ca formă de artă burgheză, şi vrea să construiască o nouă imagine a lumii.

b) Expresionismul este o reacție împotriva tehnicizării, care distruge natura, a standardizării şi a îngrădirii libertăților democratice.

c) Expresionismul este strigătul conştiințelor sensibile sufocate de birocratism, tehnocratism, război, înarmare, de depersonalizare a omului, ca să-l învețe pe om să privească spre Dumnezeu ca spre piscul sentimentului.

d) Expresionismul este un apel de salvare a omului, a spiritului, a valențelor sufleteşti, o întoarcere la lumea misterelor ancestrale, a mitului, ca să raporteze totul la etern şi să vadă în extazul interior adevărul.

e) Expresionismul caută relații transcendente, ca să dea omului o nouă valoare, un nou raport între el şi univers, între om şi Dumnezeu.

f) Expresionismul vrea să promoveze o artă aspră şi nemiloasă ca realitatea, căutând omul pur, curat, fiindcă *„arta este acelaşi mare Paradis, pe care Dumnezeu l-a creat la începuturile lumii“*.

G.2. Istoricul curentului

a) precursorii expresionismului au fost o serie de mari artişti nonconformişti ca: Van Gogh, Munch, Gauguin, Emile Zola, Thomas Mann.

b) grupul „Podul“ (Die Brucke), alcătuit din artişti ca: Kirchner, Heckel, Nolde, Pechstein, Otto Muller, căuta să atragă elementele revoluționare. Ei susțineau o serie de idei reformatoare în artă.

– *„Pictorul transformă în operă de artă concepția experienței sale“*.

– *„Regulile pentru fiecare operă de artă în parte se formează în timpul lucrului“*.

– *„Sfărâmarea oricărui canon, care ar putea împiedeca fluida manifestare a inspirației“*.

c) grupul „Cavalerul albastru“ (Die Blaue Reiter), alcătuit din artişti ca: Frantz Mark, Paul Klee, Kandinsky, Otto Dix, care susțineau ideile:

– *„principiul necesității interioare“*.

– *„a distruge vechea idolatrie pentru fenomenele realului“*.

– *„spre spiritualul din natură, în Eul lăuntric, în adevărul sufletului“*.

G.3. Trăsăturile programului estetic

a) eroi arhetip în împrejurări arhetipale – eroul construit pe un principiu (arhe), având un rol primordial, generator :

– Lucian Blaga *Meşterul Manole, Zamolxis.*

– Ion Barbu *Riga Crypto şi lapona Enigel*.

b) tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viaţă socială abstractă, din mit, din basm şi structurate pe conceptul de cunoaştere.

c) cultivarea intuiției pentru descoperirea ideii interioare, a absolutului prin psihanaliză, sondarea subconştientului spre a descoperi principiul ordonator:

– Ion Barbu *Ritmuri pentru nunțile necesare.*

d) împletirea realului cu fantasticul:

– Lucian Blaga *Meşterul Manole*.

e) conflictul ideologic – lupta tinerei generații de a-şi realiza idealurile şi aspirațiile.

f) reîntoarcerea în trecut, în legendă, în mit.

g) respingerea tehnologiei, a civilizației pozitiviste burgheze.

h) cosmicizarea – înțelegerea acțiunii spiritului în natură.

i) misterul dă sens vieții, artei, cunoaşterii, poeziei.

j) dorința de a descoperi esența omului, destinul său.

k) specii specifice expresionismului: piesa mitologică, drama de idei, romanul de problematică, spectacolul de sunet şi lumină, meditația, pastelul cu valoare filosofică.

l) procedee expresioniste: metafora totalizatoare, metamorfozele, psihanaliza, folosirea mitului, simbolului, metaforei ca instrumente de cunoaştere, mesajul esențial, negarea stilului.

H. Suprarealismul

a) Propune un sistem de cunoaştere, continuând expresionismul şi opunându-se dadaismului distructiv anarhist, reprezentat de Tristan Tzara.

b) Arta, în general, şi literatura, în special, pun în joc destinul omului.

c) Crearea libertății materiale şi spirituale a omului dă artei autenticitate, valoare şi caracter revoluționar.

d) Conştiința unei rupturi între artă şi societate, între exterior şi interior, între fantezie şi realitate trebuie să ducă la unirea dintre vis şi realitate spre a crea o suprarealitate, fiindcă visul este o parte esențială a existenței.

e) Crearea unei alte lumi, a miracolului interior, care dă o libertate totală, de aici dezvoltarea la extrem a principiului romantic al inspirației prin cultivarea dicteului automat suprarealist.

f) Utilizarea unor procedee specifice cum ar fi *colajul,* adică a alătura obiecte disparate sau cuplarea a două realități, în aparență de neîmpăcat, pe un plan, care nu e convenabil pentru ele.

Un alt procedeu este *neasemănarea,* adică a pune alături două realități, cât mai depărtate una de cealaltă. De aici conexiunea cu hazardul obiectiv, sau unirea absurdului obiectiv cu absurdul subiectiv.

Cel mai spectaculos procedeu este *frottage*-ul, adică o dezvoltare halucinantă a imaginii, pentru a sugera delirul paranoic al lumii contemporane.

Aceste trăsături şi procedee le găsim în teatrul lui Eugen Ionescu şi de aceea poetul André Breton, şeful suprarealismului, afirma, referindu-se la piesele lui: *„Acesta este teatrul, pe care noi am fi vrut să-l scriem“.*

Prin *dicteul suprarealist,* suprarealiştii căutau modul de a intensifica *„iritabilitatea facultăților spiritului“* (Max Ernst: *Comment, on force l'inspiration*), ca să pătrundă în adâncurile cele mai tainice ale ființei. Metoda, exprimată de André Breton în *Primul Manifest* al suprarealismului, este edificatoare în acest sens al penetrării în interior, spre a surprinde mesajul pur al sufletului: *„Cereți să vi se aducă tot ce vă este necesar pentru scris, după ce v-ați aşezat în locul cel mai favorabil concentrării spiritului dumneavoastră asupra lui însuşi. Puneți-vă în starea de spirit cât mai pasivă cu putință sau receptivă. Faceți abstracție de talentul dumneavoastră, de capacitățile dumneavostră şi de ale tuturor celorlalți. Repetați-vă că literatura e una din căile cele mai triste, prin care se poate ajunge la ceva. Scrieți cu iuțeală, fără un subiect ales dinainte, atât de rapid încât să nu vă opriți şi să nu fiți ispitit să recitiți. Prima frază va ieşi fără eforturi; după cum este adevărat că în fiecare clipă există o frază străină gândirii dumneavoastră conştiente care nu cere decât să se exteriorizeze. E foarte dificil să te pronunți asupra reuşitei frazei a doua: „aceasta participă fără îndoială la activitatea noastră conştientă şi la cealaltă, dacă se admite că scrierea primei fraze comportă un minim de percepție.”*

În acelaşi context, Luis Aragon remarca: *„Fondul unui text suprarealist e de o importanță extremă, pentru că acest fond e cel care dă prețiosul caracter de revelație“* (*Traité du style*, Paris, 1928, Gallimard, p. 192), adică să se realizeze o exteriorizare nemijlocită a fluxului psihofiziologic.

Lucian Blaga, în poezia *Stihuitorul,* ne mărturiseşte acelaşi procedeu: *„Chiar şi atunci când scriu stihuri originale/nu fac decât să tălmăcesc. /Aşa găsesc că e cu cale/Numai astfel stihul are un temei/să se-mplinească şi să fie floare./Traduc întotdeauna. Traduc/în limba românească/un cântec pe care inima mea mi-l spune, îngânat, suav, în limba ei“*, dovedind profunda continuitate dintre expresionism şi suprarealism.

I. Barocul

I.1. Trăsăturile programului

a) Eroi tragici în împrejurări tragice şi structuraţi pe conceptul de lume ca joc, de aceea eroii specifici sunt: nebunul, actorul, arlechinul, clovnul, mimul, masca, bufonul, trubadurul. Ei sunt prezenţi în ospicii, pe scenă, la circ, în carnaval, în spectacolul de operă, în drumul spre conştiinţa de sine, în aspiraţia la suprauman.

b) Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt o formă de exprimare a conceptului de *fortuna labilis.* Tema este jocul vieţii şi al morţii ca la Horia Lovinescu *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă*.

c) Fascinaţia, *meraviglia, hybris,* adică uluirea, fastul, strălucirea, impresia, spectacolul care caută, prin strălucirea formei, să ascundă drama interioară, precaritatea social-istorică.

d) Efeminarea – rafinamentul decorativ – exprimat prin simboluri ca perla, scoica, prin culori ca roşul, negrul, auriul, prin principiile focul şi apa.

e) Compensaţia – strălucirea spiritului care să compenseze precaritatea social-istorică sau complementaritatea, care să fie un corelativ al clasicismului.

f) Cultivarea conceptelor de *fortuna labilis, carpe diem, panta rhei,* spre a sugera tragica condiţie a existenţei.

g) Mitul oglinzii ca drum spre conştiinţa de sine, aspiraţia la suprauman, complexul lui Narcis.

h) Imaginarul structural – cromatica, proporţiile uriaşe, bogăţia ornamentelor, vizionarismul, luxul, rafinamentul.

i) Utopia – cetatea ideală – ascunderea realităţii, iluzia.

j) Retorismul – strigătul ornamentat, discursul, stilul ornamental.

k) Procedee: cultivă grotescul, somptuosul, extravagantul, hiperbola, litota, coloanele torse, clarobscurul, volutele frânte.

l) Specii: spectacol de operă, de sunet şi lumină, romanul fabulos: Swift *Gulliver în Ţara uriaşilor,* Mateiu I. Caragiale *Craii de Curtea-Veche*; epopeea: Torquato Tasso *Ierusalimul eliberat, Orlando gloriosso*.

3. *Valoarea filosofică* a textului literar este exprimată prin modelul de gândire sintetică încorporat, fiindcă o cultură filosofică are drept rezultat constituirea unui model noetic alcătuit din categorii, concepte, principii, legi. De aceea Titu Maiorescu le cerea poeţilor o cultură filosofică, dar să nu facă o versificare de idei.

Gândirea pe categorii pe care o propunea Immanuel Kant, o putem asocia nivelului productiv de creativitate, acolo unde eroii sunt construiţi pe

categorii sociale sau estetice, ceea ce reprezintă nivelul de performanță intelectuală al autorului.

În realism aceste categorii sociale dau nivelul de sinteză al personajului, felul în care el reprezintă tipul țăranului, al boierului, al omului politic, al arivistului.

Modelul conceptual îl putem asocia creativității de nivel inventiv unde eroii sunt construiți pe un concept, așa cum a realizat I.L. Caragiale pe Zaharia Trahanache pe conceptul de putere. La poeții de factură filosofică, precum M. Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu, găsim încorporate într-o formă mai evidentă sau mai ascunsă concepte ca: *fortuna labilis, panta rhei, crape diem, homo mensura, lumea ca mit, lumea ca univers al corespondențelor dintre microcosmos şi macrocosmos, lumea ca univers al afectului, lumea ca univers al cunoașterii* etc.

Formația filosofică a unor scriitori ca Mihail Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu, se face prezentă prin încorporarea în textul literar a principiilor primordiale (pământul, apa, aerul, focul, apeiron), a principiilor platonice (Binele, Frumosul, Adevărul, Legea, Armonia sau Noncontradicția), a principiilor kantiene (Timpul, Spațiul). Ei vor realiza arhetipuri, adică eroi structurați pe un principiu (arhe) şi vor ridica textul la nivelul inovativ.

Când autorul ajunge să gândească legic, el construieşte actanți, adică eroi structurați pe o lege ca semn al creativității de nivel emergent. Vom distinge acest model legic la autori ca M. Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu, nu fără a remarca modul particular în care legile sunt încorporate în text. Pentru a realiza sinteza profundă între modelul de gândire filosofică şi textul literar cu problematica lui scriitorul foloseşte un imaginar de tip simbolic, metaforic, metonimic, geometric, care poate fi situat pe nivele diferite de creativitate. În studiul *O cercetare critică asupra poeziei române la 1867* Titu Maiorescu definea imaginarul ca fiind „condiția materială a poeziei", modelul filosofic fiind „condiția ideală a poeziei".

Imaginarul de nivel emergent îl putem remarca nu numai în poemul *Luceafărul* de M. Eminescu exprimat prin metafora „mreajă de văpaie" care încorporează ideologemul „luce", prin simbolul „oglinda" sugerând conştiința de sine „Şi din oglindă luminiş" şi ideologemul „luce". Simbolul oglindă cu sens de conştiință îl găsim şi în poezia *Din ceas, dedus...* de Ion Barbu. Trebuie să remarcăm că atât la M. Eminescu, cât şi la Ion Barbu mai ales imaginarul poate fi cristalizat până la a sugera simboluri geometrice: „Şi apa unde-au fost căzut / În cercuri se roteşte / Şi din adânc necunoscut / Un mândru tânăr creşte", adică ideograma Soarelui. Tot așa Ion Barbu în volumul *Joc secund* realizează un alfabet prismatic: punctul („Nadir latent"), dreapta („Vis al Dreptei Simple"), triunghiul („Ochi în virgin

triunghi"), patratul („Patratul zilei") care este o abstractizare filosofico-geometrică.

Imaginarul de tip simbolic îl găsim la George Bacovia în poezii ca *Plumb, Lacustră* la nivel de simboluri arhetip. La Alexandru Macedonski simbolul „fântâna" din *Noapte de decembrie* sugerează conştiinţa de sine, când emirul priveşte în ea ca în sine, sugerând că tot drumul emirului este un drum al cunoaşterii de sine. Tot la acest nivel al conştiinţei de sine este simbolul „roza" din *Rondelul rozei ce-nfloreşte*. Metafora lui Vasile Alecsandri „lan de diamanturi" din poezia *Miezul iernii* rămâne însă la nivel productiv, ca şi simbolurile „cartea", „treaptă" din poezia *Testament* de Tudor Arghezi.

Modelul sau sistemul noetic alcătuit din categorii, concepte, principii, legi, modele simboluri formează locul de conexiune dintre valorile filosofice şi valorile psihologice care se generează tot din imaginar.

Cel mai înalt punct al sintezei ca esenţă a valorii filosofice este concentrat în modelul legic care cuprinde legea armoniei şi echilibrului, legea emergenţei sau a generării, legea sublimării, legea discriminării, legea înţelegerii (insight), legea identităţii sau identificării, legea refracţiei, legea conexiunii, legea comunicării, legea redundanţei, pe care legi le găsim influenţând textul literar.

Legea armoniei şi echilibrului este legea fundamentală a creaţiei. Fără ea atomul se dezintegrează şi avem explozia atomică, moleculele se autodistrug şi avem cancerul. Enunţul ei creaţia sau emergenţa este egală cu sacrificiul sau sublimarea arată că de fapt legea lui Lomonosov-Lavoisier din fizică nu este decât un aspect al acestei legi. Tot astfel aşa-zisa lege a consonanţei a lui Odobleja sau conceptul de feed-back din informatică, precum şi numărul de aur □ = 1,61809338875 (vezi Matyla Ghica, *Numărul de aur*). Numărul de aur sau secţiunea de aur o găsim în artă, arhitectură,, poezie, matematică sub diferite forme ca poliedrele perfecte din geometrie (icosaedrul, tetraedrul, dodecaedrul, octaedrul, cubul). În armonia limbii vocalele ca nucleu fonetic al cuvântului se rostesc cu un număr de vibraţii diferenţiate prin secţiunea de aur (u = 450, o = 900, a = 1800, e = 3600, i = 7200) sugerând felul cum prin legea armoniei şi echilibrului exprimată prin cuvânt s-a creat universul când Dumnezeu a rostit: „Fiat lux". Acest lucru îl găsim sugerat în poezia lui Lucian Blaga: „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii".

Legea emergenţei din lumină o găsim bine exprimată în poemul *Luceafărul* de Mihail Eminescu: „Vedea ca-n ziua cea dintâi / Cum izvorau lumine". Această funcţie de lumină a cuvântului primordial o căuta Eminescu când se întreba: „Unde vei găsi cuvântul / ce exprimă Adevărul"

ca să-şi reconstruiască universul lăuntric, ca sens fundamental al vieţii, al omului, al cunoaşterii, al literaturii, adică valoarea teologică.

Legea înţelegerii a iluminării este această lumină a Cuvântului lui Dumnezeu, această funcţie subtilă care construieşte universul lăuntric al omului pierdut de Adam. Poetul trebuie să fie un creator al acestui univers lăuntric pentru sine şi pentru cititor. Dacă realizează această valoare spirituală, această înţelegere prin legi, principii, concepte, categorii, reprezentări, simboluri, el poate regenera conştiinţa de sine. Legea înţelegerii este direct proporţională cu nivelul de sublimare şi invers proporţională cu legea redundanţei cuprinsă în mijloacele de exprimare.

Legea identităţii este o continuare a legii armoniei şi echilibrului şi are un enunţ simplu (A = A). Ea consemnează lipsa legilor refracţiei, redundanţei, care împiedică acţiunea legii comunicării. În literatură ea exprimă analogia conţinută în modelul metaforic şi determină iluminarea sau legea înţelegerii. Ea este temelia sintezei.

Legea sublimării coordonează substituţia, transformarea, sublimarea vieţii materiale spre a determina emergenţa viaţa veşnică, spirituală, sfântă, dincolo de timp şi de spaţiu, de moarte, boală. Când Dumnezeu va opri lumina harului Duhului Sfânt, atunci nu va mai acţiona legea emergenţei, iar legea sublimării va face să dispară această lume a morţii şi a răului. Procesele de sublimare succesivă în fiinţa noastră pe diferitele nivele determină transformarea hranei, a apei, a omului în elemente subtile care hrănesc intelectul, cumpătul, conştiinţa. În basmul *Harap Alb* de Ion Creangă casa de aramă este o reprezentare a legii sublimării, iar personajul Gerilă este de fapt actantul ei. Personajul Harap Alb prin antiteza negru-alb sugerează legea armoniei şi echilibrului şi este de fapt un actant structurat pe această lege.

Legea discriminării este cea care separă, desparte, împarte în categorii, în nivele, în specii, delimitând sferele de acţiune ale legilor, conceptelor, principiilor, simbolurilor, reprezentărilor, modelelor, sistemele şi problematica socială, umană. Enunţul ei este la nivelul noetic următorul: discriminarea este direct proporţională cu numărul, valoarea, cantitatea şi calitatea categoriilor noetice şi invers proporţională cu timpul şi spaţiul procesului de cunoaştere discriminativă. De aceea opera literară este interpretată în mod diferit de fiecare persoană, fie ea critic literar, fiindcă se face pe baza altei axiologii, a unui concept diferit de valoare şi în timp creşte sau scade valoric.

Aplicată la sistemul limbii, ea determină categoriile gramaticale morfologice (substantivul, adjectivul, articolul, numeralul, verbul, adverbul, prepoziţia, conjuncţia, interjecţia) sau cele sintactice (subiectul, predicatul, atributul, complementul), fonetice (vocale, consoane, semivocale). Ea

separă limbile, dialectele, neamurile, ţările, felurile oamenilor, rasele de animale, plantele, stelele, adică este o lege universală. La nivelul psihologic vom analiza categoriile psihologice. Ea are un efect invers decât legea identităţii şi formează temelia analizei.

Legea reacţiei este cea care determină efectul invers al tuturor legilor. Ea este direct proporţională cu efectul legilor enunţate şi invers proporţională cu legea armoniei şi echilibrului sau cu legea identificării. În filosofia indiană în Bhagavat-Gita „liniştea vine imediat după renunţare", adică atunci când încetează acţiunea legii care a determinat-o. Prin *Karma* ei înţelegeau de fapt legea reacţiei, care determină *Samsara*, adică reîncarnarea. De aici asceza trupului, a cuvântului şi a minţii.

Legea refracţiei exprimă devierea determinată de nivelele diferite de înţelegere a textului literar potrivit cu nivelul de performanţă intelectuală atins de fiecare persoană fie el considerat critic literar. Legea refracţiei poate împiedica evoluţia interioară a unui personaj sau a autorului. Ea aduce o opacitate a gândirii şi împiedică o comunicare corectă între vorbitor şi ascultător, între scriitor şi cititor. Ea determină în plan social diferenţierea grupurilor sociale.În opera literară ca în *Luceafărul* de Mihail Eminescu avem versurile: „Ea îl privea cu un surâs / El tremura-n oglindă / Căci o urma adânc în vis / De suflet să se prindă", fiindcă refracţia este în oglinda conştiinţei. La Eugen Ionescu în *Cântăreaţa cheală* avem un alt model al ei. Toţi eroii vorbesc fără să comunice între ei devenind legea redundanţei.

La Ion Barbu în poezia *Din ceas, dedus...* avem versurile: „Din ceas, dedus, adâncul acestel calme creste / Intrată prin oglindă în mântuit azur"/ avem o sublimare a realităţii: „adâncul acestei calme creste" în „oglinda" conştiinţei spre o refracţie într-un alt plan: „mântuit azur", spre a se obţine un alt univers spiritual: „un joc secund, mai pur".

În *Pădurea spânzuraţilor* de Liviu Rebreanu eroul principal Apostol Bologa trăieşte ca urmare a legii refracţiei o înstrăinare de realitate. Când în *Enigma Otiliei* de George Călinescu personajul Costache Giurgiuveanu îi dă lui Pascalopol o treime pentru Otilia şi reţine pentru sine două treimi, el arată indicele de refracţie dintre avariţie şi paternitate. El a vândut localurile pentru a-i da Otiliei banii, dar avariţia îl împiedică.

Legea comuniunii şi a acţiunii este modul de acţiune al legii înţelegerii ca o exprimare a versetului: „Dacă ştiţi acestea fericiţi sunteţi dacă le veţi face" (Ioan 13, 17) şi în acelaşi timp ea continuă legea armoniei şi echilibrului. Tratată mai ales sub forma mitului comuniunii dintre om şi natură, ea reflectă relaţia profundă dintre om şi univers.. De aceea când Adam pune din porunca lui Dumnezeu nume vieţuitoarelor, el le sublimează prin cuvânt în sine şi ele devin pentru el un univers lăuntric spre a căpăta prin închinarea lor la Dumnezeu ca să le desăvârşească un univers nou ca un

pământ şi un cer nou, aşa cum era făgăduinţa lui Dumnezeu. Despre acest raport, despre această profundă relaţie vom vorbi nu numai la literatura populară, ci şi la scriitorii importanţi ca Mihail Eminescu, Mihail Sadoveanu, Ion Creangă, G. Coşbuc, Octavian Goga. Legea la nivelul comunicării şi al literaturii este exprimată printr-o limbă vie, armonioasă, ca o contribuţie a scriitorilor la dezvoltarea limbii literare.

Legea redundanţei este noncomunicarea, este înstrăinarea şi separarea omului de univers. Ea apare în piesele lui Eugen Ionescu *Rinocerii*, *Cântăreaţa cheală*, în piesele lui I.L. Caragiale, în romanul *Enigma Otiliei* de G. Călinescu, unde eroii vorbesc, dar de fapt nu comunică între ei, fiindcă s-au dezumanizat.

4. *Valoarea psihologică* este de fapt capacitatea de analiză a scriitorului şi este dată de numărul şi de calitatea actelor psihice implementate care este condiţionată de cunoaşterea, analiza şi înţelegerea nivelelor interioare ale fiinţei umane, de a realiza cunoaşterea de sine. Această valoare căuta să o exprime Garabet Ibrăileanu în *Creaţie şi analiză*. Pentru a înţelege această valoare este necesar să tratăm în primul rând nivelele eului, ale fiinţei umane, structurile interioare care sunt subtile.

4.1. *Nivelul biologic* înseamnă o trăire prin simţuri care trezesc instinctele: văz, auz, miros, gust, pipăit şi un comportament determinat de senzaţii, reflexe, instincte, care se exprimă prin foame, sete, frig, căldură, somn, instincte de conservare, de reproducere, de avariţie. Ele duc eroii la arivism, la acapararea de bunuri materiale, funcţii profitabile, desfrânare, furt, escrocherii, aşa cum le vor arăta Nicolae Filimon prin Dinu Păturică din romanul *Ciocoii vechi şi noi*, I.L. Caragiale prin Caţavencu din *O scrisoare pierdută*, George Călinescu prin Costache Giurgiuveanu, Stănică Raţiu din romanul *Enigma Otiliei*, Ioan Slavici prin Mara din romanul *Mara* sau Lică Sămădăul din nuvela *Moara cu noroc*. Prin modelare, adică prin dezvoltarea sistemelor de echilibrare, noetic, decizie, creativ, se sublimează succesiv aceste instincte şi avem un comportament echilibrat, avem personalităţi reale superioare ca intelectualii lui Camil Petrescu, care se deosebesc structural de eroii lui Eugen Ionescu.

4.2. *Nivelul energetic* este locul unde prin sublimare alimentele devenite energie dau un comportament foarte activ caracterizat prin mişcare, acţiune, aşa cum sunt Ion din romanul *Ion* de Liviu Rebreanu, Gelu Ruscanu din *Jocul ielelor* de Camil Petrescu. Pe acest nivel se practică medicina tradiţională orientală prin acupunctură, presopunctură. El este intens folosit de sportivii de performanţă, dar şi de eroii lui Eugen Ionescu, I. L. Caragiale, care se agită, dar n-au minte, par nişte manechine.

4.3. *Nivelul afectiv* are forma unui corp subtil alcătuit din particule atât de fine, încât nu pot fi sesizate de aparate, fiindcă ele sunt realizate din materiale aparținând nivelului biologic. Vibrațiile acestui corp pe care de obicei îl numim suflet exprimă emoțiile, afectele de bucurie, tristețe, durere, teamă, iubire, duioşie, dor, mânie etc. Ele pot determina în corpul energetic degajări bruşte de energie, care, la rândul lor, pun în mişcare corpul biologic sau sublimate determină gânduri, decizii, concepte, noi înțelegeri sub formă de unde luminoase în corpul noetic. În planul creativ ele exprimă râvna de a cerceta. În literatură sentimentele, emoțiile pot determina un anumit comportament al eroilor sau pot declanşa procesul de creație al unor opere literare în special tematice.

4.4. *Nivelul mental* ia formă de aură şi coordonează memoria, intuițiile, tendințele. Pe acest nivel avem visele şi alte categorii care reflectă trăirile pe nivelele biologic, energetic, afectiv. Virtuțile trăite dau o aură luminoasă în culori de galben, portocaliu, sau alb, care pot fi surprinse de aparate de fotografiere speciale. La acest nivel apare atacul patimilor: lenea, mânia, mândria, lăcomia, desfrânarea, zgârcenia, invidia, care dau nuanțe întunecate aurei sau culori violente. Viciile ca fumatul, drogurile, băutura, sexualitatea, ura, provocate de spirite malefice dau o culoare întunecată vânătă sau neagră. La momentul morții corpul biologic primeşte o culoare întunecată, fiindcă aura însoțeşte sufletul care se desprinde de trup. Pentru procesul creativ mentalul este locul unde se face prepararea.

4.5. *Nivelul legic* este locul unde acționează legile şi se produc efectele. Aici legea sublimării se exprimă printr-un foc lăuntric. Indienii disting în interiorul omului patru astfel de focuri. În creştinism anahoreții simt pe acest nivel căldurile. Nivelul legic este de fapt nivelul voinței, al sistemului volitiv. Aici se iau deciziile, se hotărăsc acțiunile. În ritualul ortodox avem lumânările care sunt sacrificii de purificare şi de influențare a acestui nivel, ca şi candelele, El are formă de flacără. În literatură găsim hotărârile, opțiunile eroilor.

4.6. *Nivelul noetic* este al intelectului. Aici se trăiesc, se generează categoriile sistemului noetic: legi, principii, concepte, idei, simboluri, mituri, reprezentări, raporturi. Acest nivel are formă rotundă, ca un soare interior alcătuit din lumină, când avem gânduri luminoase ca cele determinate de rugăciuni, ritualuri creştine, când ducem o viață spirituală, creativă. Aici este locul unde se produce iluminarea în creativitate. Înțelegerea lumii este dată de nivelul la care trăieşte omul şi care se concentrează la acest nivel sub forma unui concept despre lume şi viață. Acesta determină acțiunile şi sentimentele, virtutea sau patimile. Este nivelul intelectualilor, al creatorilor de artă, al filosofilor. În biserică el este reprezentat prin candelabru.

4.7. *Nivelul cumpătului* este dominat de legea echilibrului şi armoniei şi are forma unui triunghi. În ideograma divinității în interiorul lui este un ochi, adică un cerc cu punct, de aceea în biserică el este altarul asupra căruia veghează conştiința, ochiul lui Dumnezeu. Este locul unde în creativitate are loc verificarea, iar în viața creştină este ca o balanță a judecății şi determină unghiul din care privim lumea, oamenii şi pe noi înşine. Dacă lumina harului din spirit răzbate prin ochiul conştiinței, avem naşterea a doua oară, fiindcă soarele noetic devine luminos şi luminează, restructurează toate celelalte nivele. Omul devine o lumină aşa cum Domnul Iisus Hristos preciza că dacă ochiul omului este luminos în el toate devin lumină. Acesta este rolul Sfintelor Taine din ritualul ortodox şi al rugăciunilor. În literatură marii scriitori M. Eminescu, Lucian Blaga, Vasile Voiculescu, G. Coşbuc, Octavian Goga, Al. Macedonski au realizat poezii cu caracter religios. La Liviu Rebreanu în *Pădurea spânzuraților* eroul său Apostol Bologa trăieşte această iluminare privind crucea bisericii.

4.8. *Nivelul de conştiință* este sub formă de cupă, de aceea în ritualul ortodox avem Sfântul Potir în care se introduce Sfântul Agneț care reprezintă pe Domnul Iisus Hristos. Aici este nivelul actelor de conştiință, modelele, logica şi toate categoriile sistemului creativ, care devin luminoase, adică active. Când spiritul îşi trimite razele ele luminează oglinda conştiinței. Aici la nivelul de conştiință este urmărită evoluția omului de către Dumnezeu. Când conştiința este curată, ea reflectă lumina harului Duhului Sfânt şi avem starea de extaz, adică o trăire a versetului din Sfânta Evanghelie: „Fericiți cei curați cu inima, că aceia vor vedea pe Dumnezeu". Acest nivel este comunicat prin simbolul „oglindă" în poemul *Luceafărul* de M. Eminescu, în poezia *Din ceas, dedus...* de Ion Barbu, în poezia *Poem în oglindă* de G. Bacovia.

4.9. *Nivelul spiritului* este locul unde stă frântura, lumina Duhului Sfânt, dată creştinului de Taina Sfântului Botez, când se reia arhetipal momentul când Dumnezeu a suflat asupra lui Adam şi i-a dat viață. Acest bob de diamant îşi aruncă razele pe pereții ca oglinda ai conştiinței, care este ca o cupă. Spiritul este autonom şi este legat de Dumnezeu printr-un subtil cordon de Lumină Lină al Sfintei Slave. Este locul unde se concentrează rugăciunea făcută cu atenție, cu smerenie şi lacrimi, cu evlavie şi iubire, pe care o trăiesc cei ce au rugăciunea minții în inimă, în Duh şi în Adevăr. Este locul lui Dumnezeu din biserica lăuntrică a omului înălțat prin Sfintele Taine. Este condiția pe care a avut-o înainte de căderea în păcat.

4.10. *Nivelul cordonului* sau al razei dată de harul Duhului Sfânt. La Taina Sfântului Botez ortodox el este pus ca o legătură divină şi păcatele îl disipează ca un roi. El este reaşezat prin Taina Sfintei Euharistii după ce păcatul a fost îndepărtat prin Taina Spovedaniei. La momentul intrării în

monahism se pune un alt cordon, de aceea anahoretul este împărtăşit şapte zile la rând. La tunderea ca schimonah, la Taina Preoției, la momentul ungerii unui episcop se pun cordoane mai deosebite, se dau puteri mai mari, dar li se dau încercări mai viclene şi mai subtile, li se va cere un rod mai bogat. În liturghia ortodoxă la momentul epiclezei se pogoară Duhul Sfânt, se sfințește Sfântul Agneț care devine trupul, iar vinul din Sfântul Portir devine sângele Domnului Iisus Hristos. Cei ce nu au Sfintele Taine nu au această pogorâre a Duhului Sfânt, pentru că au căzut în erezii. În romanul *Pădurea Spânzuraților* Liviu Rebreanu surprinde acest moment, când Apostol Bologa, întors rănit la Parva, priveşte din cerdac crucea de pe turla bisericii, de unde-i vine o rază. Acea rază pe care o văzuse strălucind în ochii ofițerului ceh Svoboda, când este dus la spânzurătoare. În poemul *Luceafărul* de M. Eminescu avem versul: „Alunecând pe o rază“, când Hiperion coboară în conştiința eroinei. Motivul va mai apare la Radu Gir.

Literatura are rolul de a modela generațiile, oferindu-le nu numai prototipuri care să fie imitate, cât mai ales modelele de modelare. De aceea, pentru a înțelege amprenta psihică a autorului, a eroilor sau pentru ca cititorul să trăiască diferitele categorii noetice, creative, de echilibrare, de decizie sau ale subconştientului, redăm aceste categorii, pe care, aplicându-le la actul de creație sau la sine, fiecare să străbată etapele cunoaşterii de sine, să vadă pe care sistem sunt concentrate trăirile sale, actele sale.

4.11. Model de modelare a sistemului subconştientului prin conştientizarea pe niveluri

A	Niveluri	E	Eureme	P	Praxeme
0	Existența	0	Instincte	0	Trăirea
1	Acțiunea	1	Reflexe	1	Automatismele
2	Afectul	2	Afecte	2	Pasiunile
3	Mentalul	3	Memorie	3	Actualizarea
4	Cauza	4	Tendințe	4	Căutarea
5	Separarea	5	Senzații	5	Sensibilizarea
6	Intuiția	6	Percepții	6	Sesizarea
7	Conştiința	7	Vise	7	Reflectarea
8	Spiritul	8	Extaze	8	Comunicarea
9	Relația	9	Legături	9	Restructurarea

4.12. Model de modelare a sistemului voinței prin conştientizarea pe niveluri

L	Legi	E	Eureme	P	Praxeme
0	Senzației	0	Atitudini	0	Afirmarea
1	Acțiunii	1	Interese	1	Utilizarea
2	Iubirii	2	Opțiuni	2	Alegerea
3	Motivației	3	Motivații	3	Angajarea
4	Efectului	4	Hotărâri	4	Comunicarea
5	Aleatorie	5	Reacții	5	Simularea
6	Intenționalității	6	Intenționalități	6	Intuirea
7	Modelării	7	Voință	7	Modelarea
8	Consonanței	8	Credințe	8	Comportarea
9	Identificării	9	Aspirații	9	Identificarea

4.13. Model de modelare a sistemului de echilibrare prin conştientizarea pe niveluri

Ef.	Efecte	E	Eureme	P	Praxeme flux-reflux
0	Phönix	0	Creativă	0	Emergența - Sublimarea
1	Flux-reflux	1	Intuitivă	1	Înțelegerea - Obscurizarea
2	Fuzzy	2	Legică	2	Continuitate - Discontinuitate
3	Vrittis	3	Noetică	3	Analiza - Sinteza
4	Hyperion	4	Logică	4	Coordonare - Subordonare
5	Discriminare	5	Axiologică	5	Ierarhizare - Periodizare
6	Echilibrare	6	Echilibrare	6	Echilibrare - Dezechilibrare
7	Refracție	7	Decizie	7	Subiectivă - Obiectivă
8	Reacție	8	Reflexă	8	Excitație - Inhibiție
9	Modelare	9	Armonizare	9	Spațializare - Temporizare

4.14. Model de modelare a sistemului de decizie prin conştientizarea pe niveluri

L	Logica	E	Eureme	P	Praxeme
0	Autonomă	0	Emergență	0	Iradiată
1	Generală	1	Noetică	1	Conştientizată
2	Discretă	2	Necesară	2	Operativă
3	Conexiune	3	Intuitivă	3	Revelată
4	Logică	4	Autoritară	4	Legiferarea
5	Axiologică	5	Intenționlă	5	Valorificarea
6	Echilibrare	6	Armonizată	6	Nuanțare
7	Fuzzy	7	Afectivă	7	Pasională
8	Grup	8	Interactivă	8	Utilizată
9	Binară	9	Reflexă	9	Automată

4.15. Model de modelare a sistemului noetic prin conştientizarea pe niveluri

L	Legi	E	Eureme	P	Praxeme
0	Emergenței	0	Legi	0	Coordonarea
1	Echilibrului	1	Reprezentări	1	Iluminarea
2	Înțelegerii	2	Concepte	2	Concentrarea
3	Discriminării	3	Principii	3	Conştientizarea
4	Refracției	4	Categorii	4	Cristalizarea
5	Reacției	5	Simboluri	5	Substituția
6	Sublimării	6	Prototipuri	6	Tipizarea
7	Acuității - Expresivității	7	Expresii	7	Stilizarea
8	Comunicării	8	Mituri	8	Narațiunea
9	Conexiunii	9	Raporturi	9	Analogia

4.16. Model de modelare a sistemului creativ prin conştientizarea pe niveluri

M	Modele	E	Eureme	P	Praxeme
0	Ideologemic	0	Ideologem	0	Emergența
1	Imaginarul	1	Imaginar	1	Reprezentarea
2	Conceptual	2	Intuiție	2	Înțelegerea
3	Dicriminatoriu	3	Discriminare	3	Separația
4	Emergent	4	Refracție	4	Devierea
5	Simbolic	5	Concentrare	5	Sublimarea
6	Metonimic	6	Reacție	6	Substituția
7	Metaforic	7	Acuitate	7	Analogia
8	Mitic	8	Ambiguitate	8	Sugerarea
9	Itemic	9	Item	9	Conexiunea

5. *Specificul național* este un concept, care se îmbogățeşte mereu cu sensuri şi valori. Pentru sfinții romani Ioan Cassian, Niceta Remesianul, Dionisie Exigul specificul național era înțeles în sensul creştinismului nediferențiat în mai multe culte, rituri. Pentru umaniştii români Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, Dimitrie Cantemir şi cărturarii iluminişti de la Şcoala Ardeleană specificul național însemna susținerea tezelor etnogenezei poporului român, apărarea ființei naționale, folosirea limbii române, afirmarea conştiinței naționale. La scriitorii generației de la 1848 şi în programul *Daciei Literare* specificul național era conceput ca o tematică pentru creația literară, o afirmare a patriotismului ca la Vasile Alecsandri, Grigore Alexandrescu, Cezar Bolliac, Alecu Russo, Dimitrie Bolintineanu, Nicolae Bălcescu.

Pentru scriitorii din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca Titu Maiorescu, Mihail Eminescu, Ion Creangă, specificul național era un mod de a penetra în conștiința universală și de a afirma conștiința socială prin spiritul critic.

La Barbu Ștefănescu Delavrancea în *Apus de soare*, la Alexandru Davila în *Vlaicu Vodă*, la Mihail Eminescu în *Scrisoarea III* specificul național este un mod de a afirma conștiința națională a poporului român.

Specificul național exprimat prin mituri, datini, obiceiuri, port, joc îl vom găsi la Mihail Sadoveanu în *Hanul Ancuței, Baltagul*, la Geo Bogza în *Cartea Oltului*, la George Coșbuc în *Balade și idile*, la Lucian Blaga, la Alexandru Vlahuță în *România pitorească*, la Liviu Rebreanu în romanul *Ion*.

Ovid Densușianu susținea la revista *Viața nouă* specificul național al vieții citadine, concept care a fost exprimat de George Bacovia, Alexandru Macedonski, Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu, Camil Petrescu în creațiile lor.

Dimensiunea balcanică a specificului național a fost afirmată prin creațiile lui Anton Pann, Mateiu Caragiale, Ion Barbu, în timp ce Eugen Lovinescu va milita spre o înțelegere a conceptului național ca dimensiune a apartenenței la spațiul european, continuând pe Ion Heliade Rădulescu și fiind continuat de Alexandru Husar în eseul *Ideea europeană*.

La nivelul expresiv de creativitate specificul național înseamnă a prelua proverbe, zicători, elemente de prozodie literară, cum au făcut V. Alecsandri, T. Arghezi.

La nivelul productiv avem preluate motive, mituri, legende, datini așa cum au făcut G. Asaki, în *Traian și Dochia*, Vasile Alecsandri, Grigore Alexandrescu, Alecu Russo.

La nivelul inventiv avem modelarea basmelor, legendelor, miturilor și eresurilor în sensul unui program estetic ca la M. Eminescu, *Călin. File din poveste*, V. Voiculescu, *Lostrița*, Lucian Blaga, O. Goga, George Coșbuc.

La nivelul inovativ de creativitate avem eroii lui M. Eminescu (Călin, Fata de împărat), Ion Creangă (*Povestea lui Harap Alb*, *Făt Frumos fiul iepei*) fiind structurați pe principiul Frumosul.

La nivelul emergent scriitorul ca reprezentant al conștiinței naționale creează eroi ca Mircea cel Bătrân (*Scrisoarea III*), Ștefan cel Mare și Sfânt (*Frații Jderi*), Apostol Bologa (*Pădurea spânzuraților*), Ștefan cel Mare și Sfânt (*Apus de soare*).

5.1. *Specificul național* dă o altă dimensiune a conceptului de valoare prin mitologia românească, prin literatura populară ca punct de plecare pentru crearea unei literaturi de specific național, în care datini, obiceiuri, port, muzică, limbă, dau acel timbru unic, acea originalitate ca să o

deosebească fundamental de alte culturi. Nucleul acestei originalităţi este dat de mitologia românească, pe care o vom găsi în poeziile lui Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, George Coşbuc, Octavian Goga, Lucian Blaga, Ion Barbu, T. Arghezi, Vasile Voiculescu, Emilian de la Neamţ etc., în piesele lui Lucian Blaga, Octavian Goga, în basmele lui Ion Creangă, Ioan Slavici. Specificul naţional este cheia pătrunderii în aria literaturii universale aşa cum arăta Garabet Ibrăileanu.

Cele mai semnificative elemente ale specificului naţional sunt doina şi dorul.

Doina este o specie unică specifică poeziei populare româneşti, iar dorul este un sentiment complex unic, care nu aparţine altor popoare. De aceea ele sunt intraductibile.

5.2. *Mitologia populară* este străveche şi are mai multe straturi aşa cum bine arată acest lucru Romulus Vulcănescu în *Mitologia română*. Nucleul ei este dat de *mitul Fârtaţilor*. *Fârtatul* reprezintă principiul *Binele*, iar Nefârtatul principiul *Răul*.

Creaţia din această cauză este complementară sau mai exact duală, fiindcă atunci când Fârtatul a creat omul, Nefârtatul a creat uriaşii, căpcăunii şi blajinii. Când Fârtatul a creat calul, oaia, porumbelul, câinele, pisica, vulturul, privighetoarea, rândunica, albina, Nefârtatul a creat măgarul, capra, bufniţa, lupul, coţofana, şoarecele, vrabia, liliacul, viespea. Aceeaşi dualitate o găsim în crearea lumii vegetale. Fârtatul a creat bradul, viţa de vie, nucul, grâul, trandafirul, crinul, varza, iar Nefârtatul a creat plopul, agrişul, stejarul, neghina, ghiocelul, scaiul, răsura. Fârtatul mai este numit şi Moş. El este înconjurat în cer de sfinţi populari şi coboară uneori pe pământ ca să-i înveţe pe oameni aratul, semănatul, păstoritul. Fârtatul şi Nefârtatul au suferit o metamorfoză la momentul penetrării creştinismului, devenind Dumnezeu şi satana, păstrând funcţiile, trăsăturile, modelele arhaice. Fârtatul fiind Spiritul, iar Nefârtatul – Pământul.

Ei au creat Căpcăunii, Uriaşii, Oamenii şi Uricii ca experienţe antropomorfe, adică de a crea făpturi după asemănarea lor. Din făpturile create de Fârtat şi corupte de Nefârtat au rezultat *căpcăunii*, care erau urâţi şi antropofagi. Spiţa lor a fost distrusă de uriaşi. Dintre cei ce au supravieţuit avem Muma Pădurii, Tatăl Pădurii, Fetele pădurii, Păduroiul şi Zmeii pe care le găsim în basmele populare şi culte. Ei aveau un ochi în frunte ca Polifem din epopeea greacă *Odiseea* cu care se confrunta Ulise. Locuiau în peşteri, păduri, vânau, culegeau rodul sălbatic. În literatura română mitul îl găsim în *Pădureanca* de Ioan Slavici. Ei aveau, se pare, cap de câine, lătrau şi au reprezentare mitică la egipteni.

Uriaşii aveau dimensiuni mari, ochi însângeraţi, păroşi, călcau de pe un deal pe altul, rupeau copacii din păduri, secau pâraiele, cu paloşul retezau

munții (ca în legenda muntelui Retezatul). Ei când se certau se prindeau de torțile cerului și căutau să-l răstoarne pe pământ. Avem astfel în mitologia greacă titanii ca fii ai Geei (Pământul Mumă). Ei au dezlănțuit potopul care i-a înecat pe toți, iar pe cei rămași i-au ucis fulgerele. La Ion Creangă Gerilă, Flămânzilă, Păsărilălățilungilă ne dau o imagine păstrată în conștiința populară despre ei.

Oamenii sunt cea de a treia experiență antropologică a Fârtaților. Pelasgii se pare că au fost un popor care au întemeiat state, orașe, au dat legi. Ei introduc cultul zeilor. Numele de Pelasgia a fost dat Peloponezului cu Thesalia și Arcadia ca țara lor. Pelasgii din nordul Dunării s-au numit hiperboreenii. Primul rege pelasg a fost *Uran* (în mitologia greacă Uranos) adică Munteanul. Uran a fost detronat de Saturn ca în mitologia greacă. Saturn a fost detronat de Typhon, care a împărțit imperiul cu cei doi frați Osiris cu reședința în Egipt, Joe cu reședința în Italia, iar Typhon a luat reședința din Carpați (se păstrează și în creștinism Sf. Tifon cu funcții foarte puternice). Osiris l-a învins pe Typhon și introduce ordinea lui mitico-religioasă în Carpați. De aici brazda lui Novac (Osiris), Babele și vârful Omul din Bucegi, obeliscul de la Polovraci, columna boreală de la Istrul de jos. Aspectul antropologic etiopian al unor oameni din Oltenia par a fi urmele prezenței acestei armate a lui Osiris. De aici și unele denumiri pentru Dacia date de străini: Valahia neagră, Cumania neagră, Basarabia (Bas-arabia sau Bas-Sarabi, sarabii erau castă nobiliară la daci), steme cu trei capete, Marea Neagră.

Uricii (rohmanii, blajinii) sunt creați de Fârtați, dar păstrați în taină, când au fost ajutați de ei în războiul cu uriașii. Uriașii au început a zgudui cerul (se pare că urma lor au fost Turnul Babel, ziguratele, piramidele) care se sprijinea pe arborele cosmic. În coroana arborelui cosmic locuia Fârtatul, iar în rădăcinile lui Nefârtatul. Oamenii s-au luptat cu uriașii, iar uricii reparau stâlpii cerului. De aici piticii din basme care sunt foarte iscusiți. Oamenii au pus stăpânire pe pământ, iar uricii s-au retras în ostroavele Apei Sâmbetei. Mitul blajinilor păstrat în Paștele blajinilor îl găsim deplin exprimat în „Cetania lui Sveti Zosima" traducere din limba rusă. Acesta trece Ermilisul și ajunge la rohmani. Ei i-au dezvăluit că se trag din cetatea Ierusalimului, când proorocul Ieremia a proorocit distrugerea, dacă nu se pocăiesc. Regele Rohman i-a pus să se abată de la faptele rele. După moartea lui Rohman noul împărat i-a aruncat în închisoare, de unde au fost scoși de un înger și i-a dus în țara unde se găsesc. Zosima este adus în peștera lui de către un înger, care-i dă o carte despre viața blajinilor și mâncare de pe tărâmul lor. Uricii duc o viață permanent fericită, țin posturi, se roagă, lucrează pentru salvarea speciei umane, ajută sufletele în Marea

Trecere, înlăturând piedicile de la Vămile văzduhului. Pentru acest ajutor dat celor adormiți li s-a consacrat Paştile blajinilor.

În creştinism versetul: „Fericiți cei blânzi că aceia vor moşteni pământul" reia şi aminteşte parcă acest mit.

5.3. *Familia mitică* este alcătuită din Cerul Tatăl, Pământul Mumă, Sfântul Soare, Sfânta Lună, Stelele-Logostele, Luceferii, Sfintele Ape.

5.4. *Mitul Cerul Tatăl* are ca model bradul, simbol al nivelurilor diferite din cer şi al arborelui cosmic. Toiagul, semn al puterii, este aruncat de Fârtatul în Sfintele Ape şi se generează bradul de lumină, prototip al cerului. Lumina se concentrează în sori, stele, lună, luceferi, de unde simbolul arian al bradului de Crăciun.

Văzduhul este un protocer în care stau blajinii şi ajută sufletele să treacă prin vămi. De aici obiceiurile de înmormântare când se dau pomeni, haine, bani, se plătesc rugăciuni, se fac parastase, liturghii, ctitorii, pentru sufletele celor adormiți. Aici trebuie amintită pasărea măiastră – simbol al sufletului ca la Brâncuşi.

Cerul al doilea este acela în care Sfântul Soare şi Sfânta Lună trec succesiv, marcând ziua şi noaptea, ca să împlinească destinul hotărât la timpul stabilit, aşa cum se arată în balada populară *Soarele şi Luna*. În acest cer mai stă Sfântul Ilie, care mână norii spre a-i împiedica să aducă un potop pe pământ. La Mircea Eliade avem *Noaptea de Sânziene*, adică timpul şi destinul hotărât eroilor.

Cerul al treilea este al Stelelor-Logostele. El cuprinde spiritele astrale ale făpturilor. Acestea se aprind la naştere şi se sting la moarte, ca în balada *Mioriţa*.

Cerul al patrulea este reşedința făpturilor mitice, a luceferilor prezenți la Mihail Eminescu, la Lucian Blaga, în poeziile şi basmele populare.

Cerul al cincilea este al marilor sfinți populari, care-l însoțesc pe Fârtat, zeul Moş, devenit în creştinism Dumnezeu, în coborârile lui pe pământ.

Cerul al şaselea este al raiului, grădina mirifică străbătută de bradul cosmic, care face legătura cu *cerul al şaptelea* în care trăiesc Fârtații. Fârtații se arată oamenilor prin teofanii. Trecerea de la un cer la altul se face printr-o conjunctură arhetipală. Urcarea la cer este Marea Trecere, tema principală a basmelor româneşti.

Cerul Tată este o făptură antropomorfă, invizibilă, are modelul bradului. De aceea bradul este prezent la nuntă, moarte, sărbători, pentru că la Crăciun (solstițiul de iarnă), la Moşi (solstițiul de vară), când cerul se deschide, este posibilă Marea Trecere, fiindcă sufletul reprezentat prin Pasărea măiastră urcă spre cer. Înălțarea la cer este condiționată de o transformare a ființei într-o mănăstire, templu, biserică a Duhului Sfânt,

care în exterior în lumea simțurilor înseamnă o zidire de lăcaş sfânt ca în *Legenda Mănăstirii Argeşului*. Ea, biserica, este locul unde naşte Pasărea Măiastră a sufletului ca dintr-un ou cosmic şi devine îngerul care trebuie să ia locul celor căzuți din cer.

În tradiția populară sunt trei căi de urcare la cer: Calea Curcubeului, Calea Laptelui şi Calea arborelui cosmic. La Constantin Brâncuşi *Coloana Infinitului* este tradiționalul stâlp al morților pe care se opreşte Pasărea Măiastră a sufletului înainte de a se înălța. Monumentul sugerează drumul spre cer al eroilor şi mucenicilor neamului. Îl găsim menționat în *Luceafărul* de M. Eminescu, în poezia *Bradul* de B.P. Hasdeu, în poezia *Bradul* de V. Alecsandri, în *Miorița*, în obiceiurile de sărbători, nuntă, moarte.

5.5. *Mitul Sfântului Soare* are trei legende arhetipale. Prima legendă susține că Sfântul Soare a fost creat din Sfintele Ape, odată cu bradul cosmic, a cărui lumină s-a concentrat în Soare, Lună, Luceferi, Stele-Logostele. A doua legendă a Oului Cosmic susține că din gălbenuş s-a creat soarele şi din albuş norii. La Constantin Brâncuşi avem Oul începutului, la indieni oul lui Brahma, la egipteni Oul păsării Dog, la Ion Barbu *Oul dogmatic*, fiindcă el sugerează un model al Universului.

A treia legendă povesteşte cum Fârtatul s-a apucat să facă soarele şi l-a făcut din cremene şi aur. Soarele este tânăr, frumos, voinic, cu capul de aur şi de aceea în basmele populare are înfățişarea de Făt Frumos. El se îndrăgosteşte de sora sa Ileana Cosânzeana – Luna, dar este refuzat şi atunci caută să se căsătorească cu o pământeancă. Acesta este motivul din poemul *Luceafărul* de Mihail Eminescu. Semnele lui sunt paloşul fermecat, calul înaripat, şoimul, cornul, fluierul magic, ca în *Făt Frumos din tei* de M. Eminescu, *Povestea lui Harap Alb* de Ion Creangă, *Făt Frumos fiul iepei* de Ion Creangă.

Sfântul Soare are capacitatea de a prezice şi de a practica divinația. El este însoțit de nouă zâne: Doina (zâna cântecului liric), Hora (zâna dansului sacru), Avrămeasa (zâna descântecului şi a practicilor magice), Ursitoarele, Creştineasa. Cea mai mică este Ileana Cosânzeana: „din cosiță ruja-i cântă / Nouă-mpărății ascultă", fiindcă ea este cea mai aleasă. De mitul Sfântului Soare se leagă astfel Hora ca element ritualic solar şi reprezintă conjunctura şi ascensiunea arhetipală spre cer. Jocul căluşarilor care se practică la solstițiul de vară şi la solstițiul de iarnă ține tot de cultul soarelui. De acest mit se leagă Rusaliile, care este o sărbătoare creştină ce s-a suprapus peste sărbătoarea rosaliei (a ielelor) păstrată de catolici. Focul ca faptură mitică antropomorfă este prezent în mitologia indiană, în legendele bogomililor (care s-au numit cabiri când au trecut în Italia) şi a devenit în creştinism Sfântul Foca. La Vasile Alecsandri în *Hora Unirii* avem versuri ca: „Şi să vadă Sfântul Soare / Într-o zi de sărbătoare / Hora noastră cea frățească / Pe

câmpia românească". Îl mai găsim la G. Coşbuc în *Nunta Zamfirei* şi *Păstoriţa*, la Marin Preda în *Moromeţii*, în balada populară *Soarele şi luna*, la Peter Neagoe în *Soare de Paşti*.

5.6. *Mitul Sfânta Lună* este exprimat prin trei legende arhetipale. În prima legendă Fârtatul când a aruncat toiagul, semn al puterii, în Sfintele Ape a apărut bradul cosmic de lumină şi el s-a concentrat rezultând Sfântul Soare, Stelele-Logostele, Luceferii şi Sfânta Lună. Avem această legendă sugerată la Mihail Eminescu în *Călin – File din poveste* – „Nunul mare mândrul Soare şi ca nună mândra Lună". În a doua legendă Dumnezeu a luat un boţ de aur, a rupt mai multe bucăţi şi le-a aruncat pe cer. A treia legendă este cu Iovan Iorgovan şi Cerna, pe care o găsim în nuvela lui Ioan Slavici *Pădureanca* (Iorgovan şi Simina). În forma sa umană mitul este exprimat prin Ileana Cosânzeana (helios – soare, cosa – coamă), adică frumoasa lumii (kore kosmou). În balada *Mioriţa* este sugerată prin versurile: „mândră crăiasă / A lumii mireasă". Ea mai este numită Ochiul Maicii Domnului, sugerând titlul romanului lui Tudor Arghezi *Ochii Maicii Domnului*.

Ea se caracterizează prin frumuseţe, puritate, castitate. Veşmintele ei sunt câmpul cu flori, cerul cu stele, marea cu valuri, aşa cum o găsim sugerată în poemul *Luceafărul* de Mihail Eminescu: „Cum e Fecioara între sfinţi / Şi luna între stele". De mitul Sfânta Lună sunt legate o serie de tradiţii, cum ar fi aratul, semănatul, culesul plantelor de leac (ca la Ion Barbu în *După melci*). La sărbătoarea Sânzienelor fetele aruncă pe hornul casei cununi să vadă dacă se mărită. La Mircea Eliade în *Noaptea de Sânziene* avem motivul destinului.

5.7. *Mitul Luceferilor şi al Stelelor-Logostele* sunt legate de mitul *Marea Trecere*, de înălţarea la cer, trecerea prin vămile văzduhului pentru a ajunge în cerul stelelor sau în rai. Legendele originii cosmice sunt legate de stropii de lumină cu care arborele cosmic a ieşit din Sfintele Ape; sunt luminile palide ale raiului ce străbat prin crăpăturile podului ce străbate cerul; sunt îngerii care vizitând pământul s-au apropiat de cele pământeşti şi Dumnezeu i-a prefăcut în stele; sunt părticele din sufletele oamenilor care la naştere se urcă la cer, se îmbată de lumina cerească şi dăinuiesc acolo veghind destinul oamenilor. Când se încheie Ursita purtătorilor lor de suflet de pe pământ, cad din cer lăsând o dâră de lumină şi se sting ca în *Mioriţa*: „Şi la nunta mea / A căzut o stea". Stelele indică destinul uman. Dacă sufletul este curat, fragmentul din stea îl răpeşte şi se întoarce cu el în cer, pentru a se odihni. Întoarcerea sufletului în cer este, după ce a dobândit universul său lăuntric, mitul *Marea Trecere* unde trebuie să fie desăvârşit.

Stelele Logostele sunt legate de legenda Cerbului cu pielea de aur sau de nestemate ca în *Povestea lui Harap Alb* de Ion Creangă. Sunt prezente în

folclor multe descântece, vrăji şi practici magice făcute de cititori în stele sau de vrăjitori. Steaua este ursita: „O, stea, logostea, / tu, ursita mea, / îndură-te de mine, / Şi fă-mă să-nţeleg / drumul meu întreg”/.

Luceferii sunt cei ce închid şi deschid porţile nopţilor. *Luceafărul de seară* (planeta Venus) se numeşte *Steaua ciobanului* este înlocuit de *Luceafărul de zori* care uneori este confundat cu *Zorilă* (steaua Sirius). *Luceafărul mare* (steaua Vega) reprezintă prezenţa discretă a Sfântului Soare alături de Sfânta Lună. Luceferii coboară uneori ca *Luceafărul* lui M. Eminescu, iau chip de oameni şi se întorc în cer sau apar umanizaţi ca în poezia *Mai am un singur dor* de M. Eminescu.

Stele cu coadă sau cometele sunt însemnele arhedemonilor care caută să pătrundă în ceruri spre a perturba făpturile mitice şi ordinea cosmică. Ele prevestesc nenorociri, războaie, molime.

Constelaţiile au un mit sau o legendă a lor. Omul care a urcat la cer spre a-l ruga pe Fârtat să apropie cerul de pământ. Pentru că drumul era lung, a luat două căruţe, unelte, animale şi în văzduh unde bate vântul turbat s-a întâlnit cu necuratul care a încercat să-l împiedice. El a aruncat în necuratul cu tot ce avea, animale, care, unelte şi din ele au rezultat constelaţiile. Calea Laptelui a fost albită de cobilița ciobanului când a vrut să-l lovească pe balaur. Altă legendă o numeşte *Calea lui Traian*, căci după ea s-a călăuzit împăratul ca să vină în Dacia, dar şi *Calea robilor*, fiindcă după ea s-au întors de la Roma dacii luaţi în robie. Constelaţiile în mitologia populară sunt: Carul mare, Carul mic, Fecioara, Calul, Văcarul, Şarpele, Hora, Omul, Scorpia, Ciobanul cu oile, Crucea mare, Fata cu cobilița, Crucea mică, Scaunul lui Dumnezeu, Coasa, Peştii, Berbecul, Barda, Cloşca cu pui, Secera, Gemenii, Cățelul, Vizitiul, Vierii.

5.8. *Pământul Mumă* are două legende. În prima legendă arborele cosmic când s-a înălţat din Sfintele Ape avea între rădăcinile lui pământ din fundul acestor ape. Fârtatul îl trimite pe Nefârtatul să vadă în ce stă înfipt arborele primordial şi acesta a adus în mâini pământ pe care l-au pus la rădăcina bradului cosmic. A doua legendă este inversarea situaţiei, căci arborele primordial iese cu rădăcinile în sus, ca în mitologiile asiatice, unde în Rig-Veda vedele sunt comparate cu un smochin, care are rădăcinile în cer şi fructele pe pământ.

Raiul are pământurile cereşti deosebite de pământul propriu-zis. El este Lumea albă, a luminii, a suprapământurilor, iar Iadul, Celălalt Tărâm are subpământurile. Toate suprapământurile cereşti par de pe pământ cele nouă ceruri sau şapte care sunt luminate de Sfântul Soare, Sfânta Lună, Stelele-logostele, Luceferii, Calea Laptelui.

Celălalt Tărâm este faţa de dedesubt a pământului propriu-zis şi este locuit de făpturi malefice. El are doar o lumină difuză, crepusculară, fiindcă

există credința că la început pământul era străveziu, fiindcă era făcut din apă, idee pe care o găsim în Upanişade.

Pământul Mumă este o personalitate unitară care are sentimente proprii şi o înaltă moralitate. De aceea când vine un om după moarte în sânul pământului, pământul nu are odihnă timp de o săptămână. Pentru cele mai mici nedreptăți el sângeră şi pe păcătoşi nu-i primeşte ca pe animalele demonice (şarpe, bufniță, hiena). Ca zeitate primordială are puteri discreționare de viață şi moarte asupra oamenilor. El posedă un corp cosmic şi este o făptură vie.

La venirea romanilor mitul ancestral s-a suprapus cu Mama Gaia sau Terra Mater care a cunoscut o vastă iconografie apropiată fiind de Cybela, zeița fertilității şi numită mama zeilor. De acest mit se leagă legenda Maicii Bătrâne plecată în căutarea fiului pierdut ca în *Miorița*, precum şi munții mirifici Godeanul, Retezatul, Pietrele Doamnei, Ceahlăul, Bucegi, Parâng care erau considerați reşedințe ale unor făpturi mitice. În romanul *Ion* de Liviu Rebreanu, când Ion sărută pământul îmbrăcat în haine de sărbătoare el trăieşte acest mit. În *Dan Căpitan de plai* de Vasile Alecsandri, când Dan sărută pământul acesta tresare şi-l recunoaşte. De aici datina păstrării unui bulgăre de pământ de către cel ce se deplasa, se înstrăina sau aruncarea unui bulgăre de pământ, când este îngropat cineva. Mitul Pământul Mumă îl mai găsim la Lucian Blaga în *Noi şi pământul*, la M. Eminescu în poezia *Mai am un sigur dor*, la Horia Lovinescu în *Moartea unui artist*.

Lumea albă este lumea pământească în contrast cu Celălalt Tărâm care este *Lumea neagră*. Când a fost creat, pământul era translucid. Fârtatul l-a albit pentru a nu se vedea tot ce se petrece în pământ, dar oameni l-au murdărit. Ea, *Lumea albă*, a fost numită aşa pentru strălucirea ei, iar cei cu părul alb, bătrânii cudalbi şi fetele blonde, adică codalbe, erau cirace ale Ilenei Cosânzene, iar rohmanii sau blajinii erau numiți tot albi, pentru că aceşti urici locuiau în Ostrovul alb, se îmbrăcau în alb, adică doliul alb. De aici Mănăstirea Albă, Izvorul Alb, Poarta Albă, pentru că albul era însemnul luminii. Împăratul Alb din *Povestea lui Harap Alb* de Ion Creangă primeşte astfel un înțeles cu totul special.

Celălalt Tărâm este situat între *Lumea albă* şi *Tărâmul lumii negre* sau împărăția Nefârtatului. El este locuit de zmei, zânele rele, Piticot regele piticilor. Aici sunt balaurii, Pajurele călărite de zmeoaice şi aici veneau vrăjitorii şi vrăjitoarele ca să învețe magia neagră.

Labirintul este o formă de exprimare a mitului *Marea Trecere*, drumul spre Țara Sfântă, Mănăstirea Albă, creată de Sfântul Soare spre a se însoți cu Sfânta Lună. Ea are nouă altare şi a devenit mănăstirea labirintică de la Basarabi, legenda Mănăstirii Argeşului şi biserica Vasile Blajenâi (de la blajini, mitul românesc, fiindcă ruşii au preluat creştinismul de la români)

de la Moscova de lângă Kremlin sunt moduri în care se materializează Mănăstirea Albă.

5.9. *Obiceiuri, practici magice, datini* sunt foarte multe. Vom menționa pe cele care au devenit motive pentru creații literare.

Paparudele sunt un obicei străvechi arian prin care tinerele fete sunt udate cu apă în timp ce joacă pentru a provoca ploaia și rostesc un cântec magic.

Caloianul (kalos – frumos) sugerează probabil moartea lui Făt Frumos. Înmormântarea unui chip de lut într-o covată de lemn după un ritual și o procesiune din care fac parte 33 de fete. Se dă de pomană plăcinta caloianului. După trei zile este dezgropat și i se dă drumul pe o apă cu lumânări. Se sugerează Marea Trecere a unui zeu, probabil Sfântul Soare, care se duce într-o altă lume, așa cum zeul Apolon preluat de la traci de către greci pleca în țara hiperboreenilor, adică în Dacia. De altfel grecii au preluat de la traco-daci *Pământul Mumă* – care a devenit *Geea*, cele nouă muze care sunt cele nouă zâne ale *Sfântului Soare*, Căpcăunii și Uriașii care au devenit titanii, *Sfânta Lună* care a devenit Diana, *Ursitoarele* care au devenit cele trei Parce.

Ursitoarele sunt de obicei potrivit tradiției trei: cea mare Ursitoare ține furca, Soarta care toarce e mijlocia și Moartea care taie firul. Ele scriu cartea vieții omului așa cum o să se desfășoare. După alte credințe ursitoarele cântă cuprinsul scrisului care rămâne așa cum a fost cântat.

La romani se numeau *parcae* și erau trei: Parca, Nona, Decuma, iar mai târziu Nona, Decuma și Morta. La greci sunt moirele: Cloto care toarce, Lahesis care hotărăşte soarta şi Atropos cea neînduplecată de la hotărârea luată.

Îngerii sunt slujitorii lui Dumnezeu și potrivit tradiției sfinte sunt nouă cete: Serafimii, Heruvimii, Tronurile, Stăpânirile, Puterile, Domniile, Începătoriile, Arhanghelii și Îngerii. Serafimii stau în apropierea lui Dumnezeu, au șase aripi și cântă rugăciunea „ghel" pe care doar ei o cunosc. Ei sunt structurați pe iubire spre deosebire de Heruvimi care sunt structurați pe cunoaştere, au patru aripi şi au patru fețe de înger, taur, leu, vultur. Sunt plini de ochi. Satanail, îngerul care s-a răzvrătit împotriva lui Dumnezeu urmat de alți îngeri, era din această ceată, de aceea îl ispitește pe Adam la pomul cunoaşterii binelui şi răului. De aceea toate zeitățile, Sfinxul, mitologiile antice erau de fapt ale îngerilor deveniți demoni. La M. Eminescu în *Feciorul de împărat fără de stea* găsim acest mit cu cele arătate aici, dar și mitul stelelor. Îngerii păzitori îi primim la Taina Sfântului Botez odată cu o cruce și veșmântul de nuntă al harului Duhului Sfânt. Motivul îngerului îl găsim la Lucian Blaga în *Paradis în destrămare*, la Vasile Voiculescu în *Poeme cu îngeri* sau poezia *Bătea la poarta cerului*, la

M. Eminescu în poezia *Înger şi demon*, la Tudor Arghezi în *Heruvim bolnav*.

Zânele le găsim în basmele populare, dar şi în creaţia cultă, având rolul de a-l ajuta pe om.

Şarpele casei trăieşte cât trăieşte omul. Găsim la Mircea Eliade, la Vasile Voiculescu astfel de prezenţe stranii ale şarpelui în viaţa omului.

Spiriduşul este un fel de drăcuşor care aduce nenorocirile casei şi poate schimba chiar cele rânduite de ursitoare, poate da omului avere, dar îi ia sufletul la moarte. El iese dintr-un ou întâiul al unei puicuţe negre purtat purtat la subţioară şi iese în noaptea de Paşti.

Piaza rea şi piaza bună este potrivnica Norocului. Ea se întrupează în câine, mâţă, om, găină, şarpe, apar ca năluci.

Norocul – are o înfăţişare de om şi-l însoţeşte pe omul bun toată viaţa, lucrând pentru prosperitatea şi ajutorarea lui..

Joimăriţa pedepseşte femeile şi fetele pe care le găseşte cu cânepa netoarsă, care n-au spălat cămăşile, n-au grijit casele.

Sfânta Vineri ajută, dar şi pedepseşte pe cei ce nu ţin ziua ei. La Ion Creangă în *Povestea lui Harap Alb* ea îl ajută pe feciorul Împăratului Alb.

Strigoii ca eres popular îl găsim la M. Eminescu în *Strigoii*.

Muma pădurii este un personaj malefic pe care-l găsim în basmele populare şi culte. Ea este un fel de mamă a zmeilor şi vrea să-l pedepsească pe Făt Frumos sau pe eroul care s-a luptat şi i-a biruit pe zmei.

Moşul Codrului, Samca, Murgilă, Zorilă, Stafia, zmeii, ielele, le găsim în povestirile fantastice ca cele ale lui Vasile Voiculescu, dar şi în piese de teatru ca *Jocul ielelor* de Camil Petrescu, sau amintite de Vasile Alecsandri în piesele lui. *Ştima apei* o găsim şi la Cezar Petrescu în *Aranca, ştima lacurilor*. *Balaurii* apar în basmele populare, dar şi ca metaforă, sugerând lucrarea lor malefică, ca în romanul *Balaurul* de Hortensia Papadat Bengescu, unde sugerează războiul mondial. *Moartea* ca personaj o găsim la Ion Creangă în *Povestea lui Ivan Turbincă*. *Căţelul Pământului* îl găsim la M. Eminescu în *Strigoii*. *Fecioara-peşte* o găsim în *Lostriţa* de Vasile Voiculescu. *Sorbul* sugerat în piesa lui Mihail Sorbul *Patima roşie*, comuniunea dintre om şi natură la Octavian Goga în *Noi, Oltul*, la G. Coşbuc în *Vara*, la Lucian Blaga în *Gorunul*.

5.10. Specificul naţional înţeles ca o temă, motiv, subiect de creaţie literară îl vom găsi la mulţi scriitori.

Motivul *doina şi dorul* îl găsim în poezia populară *Doina* la Vasile Alecsandri în *Doina, Cântec haiducesc*, la Mihail Eminescu în *Doina*, la Tudor Arghezi în *Doină pe fluier*, la Emilian de al Neamţ în *Doinele dorului*.

Tema *datina* ca lege nescrisă a pământului românesc o dezvoltă M. Sadoveanu în *Baltagul*, Alexandru Davila în *Vlaicu Vodă*, George Coşbuc în *Nunta Zamfirei, Moartea lui Fulger*, Vasile Alecsandri în *Groza*, Ştefan Bănulescu în *Dropia*, Dimitrie Cantemir în *Descriptio Moldaviae*, Mihail Sadoveanu în *Hanul Ancuței*, Geo Bogza în *Cartea Oltului*, Ion Creangă în *Amintiri din copilărie*.

Tema istoria este un mod de a realiza o literatură de specific național şi de a cultiva sentimentul patriotic ca Alecu Russo în *Cântarea României*, Dimitrie Bolintineanu în *Muma lui Ştefan cel Mare*, Vasile Alecsandri în *Dumbrava Roşie, Dan Căpitan de plai, Ostaşii noştri*, Barbu Ştefănescu Delavrancea în *Apus de soare*, George Coşbuc în *O scrisoare de la Muselim Selo*.

Pentru alți scriitori istoria este o temă folosită pentru a critica autoritarismul feudal, aşa cum o fac Mihail Sadoveanu în *Zodia Cancerului* sau *Nunta domniței Ruxanda*, Costache Negruzzi în *Alexandru Lăpuşneanul*.

Istoria poate oferi prilejul de a exprima programul estetic al romantismului, aşa cum au înțeles Vasile Alecsandri în *Despot Vodă*, Bogdan Petriceicu Hasdeu în *Răzvan şi Vidra*, Mihail Eminescu în *Scrisoarea III*.

Modelul epic complex oferit de istorie îl găsim la Mihail Sadoveanu în *Frații Jderi*, la Liviu Rebreanu în *Pădurea spânzuraților*, la Dimitrie Cantemir în *Istoria ieroglifică*, la Marin Preda în *Cel mai iubit dintre pământeni*, la Augustin Buzura în *Drumul cenuşii*.

Pentru Ion Budai Deleanu în *Țiganiada*, pentru Nicolae Bălcescu în *Istoria românilor supt Mihai Voievod Viteazul* istoria este un mod de a exprima ideile iluministe.

Tema conştiința în dimensiunea ei națională o găsim deplin exprimată la Mihail Sadoveanu în *Frații Jderi*, la Liviu Rebreanu în *Pădurea spânzuraților*, la M. Eminescu în *Scrisoarea III*, la Octavian Goga în *Rugăciune*, la Lucian Blaga în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* şi *Mirabila sămânță*.

Dimensiunea creştină a conştiinței naționale o găsim exprimată la Mihail Sadoveanu în *Frații Jderi, Baltagul*, la Ion Barbu în *Lemn sfânt*, la Lucian Blaga în drama *Meşterul Manole*, la Alexandru Macedonski în *Psalmi*, la Liviu Rebreanu în *Ion, Pădurea spânzuraților*, la Gala Galaction în *Roxana, Papucii lui Mahmud*, la Dosoftei în *Psaltirea pre versuri tocmită*, la Varlaam în *Carte românească de învățătură*, la Vasile Voiculescu în *Călătorie spre locul inimii*, la Emilian de la Neamț în *Legea Iubirii*.

6. *Conştiinţa creştină* surprinsă în formarea şi afirmarea ei este un indicator de valoare absolută, fiindcă vizează pătrunderea într-o lume eternă, sfântă, desăvârşită a fiilor lui Dumnezeu şi de aceea se deosebeşte fundamental de celelalte valori relative tratate până acum şi care fac parte din această lume relativă, pieritoare, a păcatului, a morţii şi întunericului. Ea caută să ajute pe cititor, pe scriitor să se mântuiască, să se sfinţească prin Adevăr, să se desăvârşească prin poruncile mântuirii, sfinţirii, desăvârşirii şi înfierii. Numărul sufletelor care se mântuiesc prin opera literară dau valoarea ei absolută, celelalte fiind aşa cum spune Titu Maiorescu „Beţia de cuvinte", adică o demagogie spusă de un orb care vrea să-i ducă pe alţi orbi, dar cad toţi în prăpastia minciunilor, curselor şi vicleniilor duhurilor necurate.

6.1. *Nivelul expresiv al conştiinţei creştine* este o intrare pe teritoriul sacrului, o căutare a funcţiei sacre a cuvântului, aşa cum Mihail Eminescu căuta limba „vechilor cazanii" care este ca „un fagure de miere". La acest nivel putem situa scrierile sfântului Ioan Casian *Despre întruparea Domnului contra lui Nestorie* şi *Colaţiuni şi convorbiri cu părinţii*; ale sfântului Niceta Remesianul *Libelli instructionis, De vigiliis servorum Dei, de divertis apellationibus*; ale sfântului Dionisie Exigul *Viaţa sfântului Pahomie, Pocăinţa minunată a sfintei Thaisia, De ratione Pasche*. Pe acest nivel putem situa şi poeziile lui Mihail Eminescu: *Rugăciune, Înviere, Dumnezeu şi om*; ale lui Vasile Alecsandri: *Paştile, Floriile, Cristos a înviat*; ale lui Octavian Goga: *Rugăciune, Bobotează, Colindă*; G. Coşbuc: *La Paşti*; Ion Barbu: *Timbru, Unei doamne*; Lucian Blaga: *Tăgăduiri, Arhanghel spre vatră, Colindă, Lumină din lumină*; Al. Mateevici: *Limba Noastră*; Nichifor Crainic: *Desamăgire, Paradis, Rugăciunea din amurg*; Nicolae Ionel: *Cuvânt în cuvânt* şi versificarea psalmilor; la Tudor Arghezi în *Psalmi, Maica Scintila, Mănăstire, Icoană, Biserica din groapă, Danie cu clopte, Sfântul*. Tot la acest nivel sunt: *Scrierile lui Leonţiu de Bizanţ, Scrierile călugărilor sciţi, Cuvântările fericitului părinte Ioan, Pătimirea sfântului Sava Gotul*.

6.2. *Nivelul productiv al conştiinţei creştine* se caracterizează prin preluarea motivelor creştine pentru creaţii literare, aşa cum găsim început acest proces la sfântul mitropolit Dosoftei în *Psaltirea pre versuri tocmită*, mitropolitul Varlaam în *Carte românească de învăţătură*, mitropolitul şi sfântul Antim Ivireanul în *Didahiile*; la Tudor Arghezi în romanul: *Ochii Maicii Domnului* sau poezii ca *Nehotărâre*; la Lucian Blaga în *Drumul sfântului, Lumina, Sfântul Gheorghe bătrân, Tămâie şi fulgi, Bunavestire, Psalm, Paradis în destrămare, Ioan se sfâşie în pustie, Munte vrăjit, Biblică, Iisus şi Magdalena* sau în piesele de teatru: *Meşterul Manole, Cruciada copiilor*; la Nichifor Crainic: *Iisus prin grâu, Magii, Ţara peste*

veac, Rugăciune, Cântecul potirului, Noaptea învierii, Rugăciunea din amurg; la Vasile Militaru: *Divina zidire*; sau în *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*; la Dimitrie Cantemir: *Imaginea cu neputință de zugrăvit a ştiinței sacre*; Mihail Eminescu: *Răsai asupra mea*; Octavian Goga: *Ruga mamei*; George Bacovia: *Plumb, Amurg violet*.

6.3. *Nivelul inventiv al conştiinței creştine* se caracterizează prin problematizarea motivelor creştine formarea conceptului de conştiință şi exprimarea lui prin funcția simbolică a limbii sau a cuvântului. Putem exemplifica în acest sens poeziiel lui Tudor Arghezi: *Potirul mistic, Ruga de vecernie, Buna vestire*; la George Bacovia în *Poem în oglindă* şi *Rondelul rozei ce-nfloreşte*; la Mateiu Caragiale în *Craii de curtea veche* camera plină de oglinzi; la Marin Sorescu: *Iona, Paraclisierul*; la Vasile Voiculescu: *Bătea la poarta cerului, În grădina Ghetsemani, Iisus pe ape*; Anatol Baconski: *Biserica neagră*; Emilian de la Neamț: *Legea Iubirii*; Ion Barbu: *Lemn sfânt*; George Coşbuc: *Poetul, Moartea lui Fulger*; Alexandru Davila: *Vlaicu Vodă*; Nicolae Steinhardt: *Jurnalul fericirii*. Nivelul inventiv se mai caracterizează prin crearea de specii sau modalități noi de exprimare a conştiinței creştine ca în *Psalmii moderni* ai lui Alexandru Macedonski: *Oh! Doamne, Țărână, Iertare, Duşmancele, Zburam, Eram, Şi-am zis, N-am în ceruri, M-am uitat, Doamne toate*.

De nivel inventiv este şi momentul când Apostol Bologa din *Pădurea spânzuraților* vede raza care vine din crucea bisericii şi pătrunde în el, moment din care pentru el începe o viață nouă.

6.4. *Nivelul inovativ al conştiinței creştine* se caracterizează prin ridicarea la înțelegerea adâncă a poruncilor lui Dumnezeu, prin descoperirea lui Dumnezeu în interiorul inimii ca în cartea lui Vasile Voiculescu: *Călătorie spre locul inimii*, prin drumul spre nucleul sacrului, adică literatura de ritual, ca în *Cina cea de Taină, Maran Atha, Teu, Tea, Tion, Tawma* ale fratelui Emilian de la Neamț, prin afirmarea elementelor de conştiință creştină ale Sfântului Ştefan cel Mare în piesa *Apus de soare* a lui Barbu Ştefănescu Delavrancea sau în romanul *Frații Jderi* de Mihail Sadoveanu prin apariția simbolului *oglindă* în poemul *Luceafărul* de M. Eminescu. („Şi din oglindă luminiş") sau la Ion Barbu în poezia *Din ceas, dedus...* („Intrată prin oglindă în mântuit azur") prin această funcție sacră a limbii.

6.5. *Nivelul emergent al conştiinței creştine* se afirmă prin prezența unor creații care au intrat în nucelul sacrului ca *Te deum laudam* al Sfântului Niceta Remesianul care este un imn celebru şi cu el se oficiază în ocazii solemne în bisericile ortodoxe, dar şi Doxologia care este realizată cu versuri din acest imn. Textul a fost scris în latină şi greacă, dar a fost tradus în multe limbi. Aici aveam înțelegerea şi formarea conştiinței creştine prin

poruncile mântuirii, sfinţirii şi desăvârşirii, prin comunicarea stărilor de extaz ca formă de manifestare a conştiinţei creştine şi prin comunicarea teofaniilor. Putem menţiona în acest sens cărţile *Euharistia cuvântului şi tainei, Pravila poruncilor, Taina Tainelor* ale lui Emilian de la Neamţ, o serie de momente din poemul *Luceafărul* de Mihail Eminescu cum ar fi dialogul dintre Dumnezeu şi Hyperion ca moment de teofanie literară, imaginile de extaz din versurile ce descriu zborul Luceafărului: „Un cer de stele dedesubt / Deasupra-i cer de stele / Părea un fulger neîntrerupt / Rătăcitor prin ele /" sau versurile prin care se exprimă legea emergenţei: „Vedea ca-n ziua cea dintâi / Cum izvorau lumine". Astfel de imagini de extaz literar găsim în poeziile lui Ion Barbu din volumul *Joc secund* ca *Poartă, Timbru, Înfăţişare, Falduri, Suflet petrecut, Steaua imnului, Imagini de seară, Mod, Aura, Legendă, Grup*, precum şi momentul din romanul *Pădurea spânzuraţilor* de Liviu Rebreanu când Apostol Bologa contemplă raza ce vine din crucea bisericii cum intră în el şi dăruieşte o stare de extaz. La fel al Vasile Voiculescu în volumul *Călătorie spre locul inimii* avem poezii ca: *Liturghia cosmică, Centrul eternei gravităţi, Noul apocalips, Nemurirea, Vorbesc şi eu în dodii, Agonie, Caut, Rugăciunea cordială* în care găsim funcţia tainică a Cuvântului şi a limbii.

7. *Axiologia stilistică* înseamnă un demers care vede profunda identitate dintre conţinut şi formă. Vom porni de la expresia: „Le style est l'homme dans lui-même" a lui Buffon, fiindcă limba sau mai exact cuvântul are mai multe funcţii aşa cum le-am menţionat şi implică atât pe autor, cât şi pe cititor într-un proces de devenire spirituală. Aceste funcţii sunt într-o strânsă corelaţie cu cele zece structuri interioare pe care le-am tratat la axiologia psihologică. Fiecare funcţie are altă putere de penetrare în interiorul fiinţei noastre şi de aceea sfântul apostol Pavel ne atrage atenţia că în noi „Cuvântul lui Dumnezeu e viu şi lucrător şi mai ascuţit decât orice sabie cu două tăişuri şi pătrunde până la despărţitura sufletului şi duhului, dintre încheieturi şi măduvă, şi destoinic este să judece simţurile şi cugetările inimii" (Evrei 4, 12).

Vom căuta să dăm câteva jaloane pentru a înţelege de ce unii scriitori au o influenţă adâncă asupra limbii, căreia îi dau funcţiile ce le vom menţiona, au o influenţă asupra societăţii, asupra sufletelor, asupra dezvoltării fenomenului literar, iar alţii nu.

7.1. *Funcţia denotativă* este funcţia de comunicare în lumea percepută cu simţurile a obiectelor, fiinţelor, fenomenelor, faptelor sociale, este planul trăirii şi acţiunii corpului fizic. Aici este glasul trupului, trăirile corpului biologic, sublimarea alimentelor, acţiunile vizibile ale persoanelor, animalelor, motivaţia lor. Pe acest plan se exteriorizează lăcomia arivişţilor

ca Dinu Păturică din romanul *Ciocoii vechi şi noi* de Nicolae Filimon, vicleniile eroilor lui Ion Luca Caragiale, instinctele primare ale eroilor lui Liviu Rebreanu din *Ion* şi *Răscoala*.

7.2. *Funcția referențială* de relație este a planului energetic, calea care dă acțiunea, mişcarea, raportul, legea reacției, reflexele, cum le găsim în *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă, în romanul *Mara* sau în nuvela *Moara cu noroc* de Ioan Slavici, în romanul *Craii de Curtea Veche* de Mateiu Caragiale, în romanul *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat Bengescu, în romanul *Enigma Otiliei* de George Călinescu, în *Rapsodii de toamnă* de George Topârceanu, în *Plumb* de George Bacovia, în *Cântăreața cheală* sau *Rinocerii* de Eugen Ionescu.

7.3. *Funcția conotativă* pătrunde în sufletul omului, care este subtil şi-l face să vibreze, fiindcă este teritoriul de manifestare al afectelor, care sunt o concentrare a energiilor din corpul energetic şi o sublimare a lor. De aceea muzica şi versurile penetrează acest plan şi determină reacții, motivații, intenționalități, pasiuni, acțiuni de ordin afectiv, aşa cum găsim în poeziile lui Mihail Eminescu, Vasile Alecsandri, Alexandru Macedonski, George Coşbuc, Octavian Goga şi alții. Pentru această funcție ca să o exprime, scriitorii creează sensuri, nuanțe noi prin metafore, metonimii, aliterații, asonanțe, comparații, ritmuri, rime. De aceea avem cântecele în ritualul ortodox.

7.4. *Funcția reflexivă* este reflectarea în mentalul cititorului a imaginilor-suport construite de scriitor, adică ceea ce Titu Maiorescu numea „condiția materială a poeziei". Aici este locul unde se realizează starea de vis, refugiul romantic în vis, în basm, în natură, în trecut. Când cuvintele dau imagini luminoase, ca în poeziile lui M. Eminescu *Rugăciune* sau *Răsai asupra mea* sau în poeziile lui Vasile Voiculescu *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare*, la Octavian Goga, George Coşbuc, Lucian Blaga, Alexandru Macedonski, ele dau o stare de echilibru şi armonie în sufletul cititorului. În alte scrieri, ca *Biserica neagră* de A. E. Baconski, dau o stare de anxietate cititorului. Acelaşi lucru putem spune despre *Groapa* lui Eugen Barbu, *Orbitor* de Mircea Cărtărăscu, *Drumul cenuşii* de Augustin Buzura, *Acasă* de Fănuş Neagu, *Jurnalul fericirii* de Nicolae Steinhardt.

7.5. *Funcția legică* acționează în nivelul legic sau karmic prin legea sublimării, de aceea acest plan sau nivel este descris prin imaginea focului, prin flacără în gândirea indiană. La acest plan avem sistemul volitiv şi categoriile acestuia, atitudini, interese, opțiuni, hotărâri, reacții, aspirații, credințe, intenționalități, le găsim mai ales în romanele de analiză ale lui Camil Petrescu *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război, Patul lui Procust*, în romanul Hortensiei Papadat Bengescu *Concert din muzică de*

Bach, în romanul *Orbitor* de Mircea Cărtărăscu, în romanul lui Horia Vintilă *Dumnezeu s-a născut în exil*.

7.6. *Funcţia noetică* este a sistemului noetic şi este exprimată prin idei, concepte, modele, legi, reprezentări, mituri, principii, categorii, simboluri, prototipuri, şi a fost localizată ca fiind intelectul sau ceea ce de multe ori numim prin termenul „mintea", care este reprezentată ca o sferă în mâna Domnului Iisus Hristos. Când gândurile noastre sunt luminoase, avem un soare interior, care luminează corpul mental, aura, determină acţiuni benefice ca rugăciunea, actele de caritate, virtuţile ca milostenia, blândeţea, curăţia, credinţa, iubirea, nădejdea, bunătatea, trăite de corpul afectiv, de sufletul care vibrează, aşa cum avem cuvintele eroului Ştefan cel Mare şi Sfânt din *Apus de soare* de Barbu Ştefănescu Delavrancea, ale lui Vlaicu din drama *Vlaicu Vodă* de Alexandru Davila, ale feciorului de împărat din basmul *Harap Alb* de Ion Creangă.

7.7. *Funcţia simbolică* este o mai subtilă încorporare a ideii în cuvânt şi determină o sinteză, o concentrare a gândirii, care angajează interpretări, participarea cititorului cu propria lui înţelegere, adică pătrunde în cuget, unde acţionează legea armoniei şi echilibrului şi determină iluminarea din planul gândirii creative, fiindcă lasă să pătrundă lumina venind din nivelul conştiinţei în sfera nous-ului, a intelectului, determinând o altă descoperire, o altă înţelegere, o altă idee, concept aşa cum o analizează Liviu Rebreanu în *Pădurea spânzuraţilor*, cînd Apostol Bologa vede raza ce vine din crucea bisericii din Parva şi îşi schimbă tot modul de a gândi; sau cum în piesele lui Camil Petrescu *Suflete tari* (Andrei Pietraru), *Jocul ielelor* (Gelu Ruscanu) ajung la o transformare lăuntrică ca urmare a unei dezbateri lăuntrice.

7.8. *Funcţia sacră* este aceea care pătrunde la nivelul conştiinţei şi este comparată cu Sfântul Potir, fiindcă are pereţii oglindă, aşa cum este camera plină de oglinzi din romanul *Craii de Curtea Veche* de Mateiu Caragiale, sau cum este simbolul *oglinda* în poezia *Din ceas, dedus* de Ion Barbu, în poemul *Luceafărul* de Mihail Eminescu, în poezia *Poemă în oglindă* de George Bacovia, în volumul *Poeme cu îngeri* de Vasile Voiculescu, dar mai ales în scrierile sfinţilor Ioan Casian, Niceta Remesianul, mitropoliţilor Dosoftei, Varlaam, Antim Ivireanul.

7.9. *Funcţia tainică* a limbii şi a cuvântului o găsim emanând din punctul central, al fiinţei omului care este spiritul reprezentat simbolic în ideograma soarelui printr-un punct într-un cerc, aşa cum îl va utiliza Mihail Eminescu spre a crea în Scrisoarea I imaginea genezei universului: „Dar deodat-un punct se mişcă... cel întâi şi singur. Iată-l / Cum din haos face mumă, iară el devine Tatăl / Punctu-acela de mişcare, mult mai slab ca boaba spumei, / E stăpânul fără margini peste marginile lumii". Această

funcție tainică a Cuvântului din care s-a creat lumea o căuta Mihail Eminescu când se întreba: „Unde vei găsi cuvântul ce exprimă adevărul?”, dar o găsim în *Teu, Tea, Tiou, Tawma, Euharistia cuvântului, Pravila poruncilor* ale Fratelui Emilian de la Neamț, care o găseşte în cuvintele Sfintei Evanghelii.

7.10. *Funcția de lumină* este cordonul de har sau firul de argint care leagă sufletul de Dumnezeu şi se pune la Taina Sfântului Botez ortodox şi se reaşează la Taina Sfintei Euharistii. În literatură la Mihail Eminescu în *Împărat şi proletar* avem versurile: „Spuneți că omu-i o lumină / Murdară-i este raza ca globul cel de tină”, în poemul *Luceafărul* în versul: „Alunecând pe-o rază” sau în versurile: „Vedea ca-n ziua cea dintâi / Cum izvorau lumine”, la Liviu Rebreanu în *Pădurea spânzuraților* raza ce vine din crucea bisericii din Parva. La Vasile Voiculescu în poezia *Bătea la poarta cerului* raza este o mesageră a lui Dumnezeu în lume, iar la Radu Gir raza este cea care generează poezia.

8. Spiritul critic aduce un alt concept de valoare determinând o axiologie de tip realist, aşa cum o formulează Garabet Ibrăileanu în cartea: *Spiritul critic în cultura românească*. În acest studiu Mihail Eminescu este văzut ca un scriitor realist, ca o culme a spiritului critic în Moldova, fiindcă în poeziile *Epigonii, Împărat şi proletar, Scrisoarea III*, în celelalte satire, în *Criticilor mei* face o acută acuzație societății româneşti de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Sunt menționați în această carte în primul rând Ion Luca Caragiale, care, în *O scrisoare pierdută, O noapte furtunoasă, D'ale carnavalului*, în momentele şi schițele sale, critică moravurile societății burgheze şi era definit ca o culme a spiritului critic în Muntenia.

Spiritul critic în literatura română este prezent permanent de la *Didahiile* lui Antim Ivireanul, *Istoria hieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir, *Satiră. Duhului meu* de Grigore Alexandrescu, comediile lui Vasile Alecsandri *Chirița la Iaşi, Chirița în provincie*, romanul lui Nicolae Filimon *Ciocoii vechi şi noi*; la cei mai importanți scriitori ai secolului XX: Liviu Rebreanu *Răscoala*, Cezar Petrescu *Întunecare*, Hortensia Papadat Bengescu *Concert din muzică de Bach*, George Călinescu *Enigma Otiliei*, Camil Petrescu *Patul lui Procust* şi *Ultima noapte de dragoste întâia noapte de război*; Tudor Arghezi *1907 – peizaje*.

Spiritul critic cultivat de critica literară poate fi situat pe nivele de gândire creativă, aşa cum am făcut şi cu operele scriitorilor.

Nivelul expresiv înseamnă o preocupare pentru expresivitatea cuvântului, aşa cum arată Valeriu Anania în *Rotonda plopilor aprinşi*, prin studiile de stilistică, aşa cum sunt cele ale lui Tudor Vianu, sau prin eseuri ca cel al lui Constantin Noica *Creație şi frumos în rostirea românească*.

Nivelul productiv presupune o aderenţă la un curent literar, la o axiologie anterior exprimată. Aici pot fi integrate istoriile literare, dicţionarele literare, monografiile despre scriitori sau studii ca: Paul Zarifopol *Clasicii*, Pompiliu Constantinescu *Consideraţii asupra romanului românesc*, Emil Cioran *Amurgul gândurilor*, Mihai Ralea *Tudor Arghezi*, Perpesicius *Menţiuni critice*.

Pentru nivelul inventiv putem aminti personalităţile care au adus direcţii noi în dezvoltarea fenomenului literar, aşa cum au fost: Mihail Kogălniceanu şi revista *Dacia Literară*, Titu Maiorescu la *Junimea* şi *Convorbiri literare*, Garabet Ibrăileanu la *Viaţa Românească*.

Alte personalităţi au adus o axiologie aşa cum l-am menţionat pe Garabet Ibrăileanu care în *Spiritul critic în cultura românească* aduce o axiologie de factură realistă.

Tot aşa Constantin Ciopraga în *Personalitatea literaturii române* aduce o axiologie de facto, iar Alexandru Husar în *Ideea europeană* dezvoltă coordonatele unei axiologii spaţiale de nivel european şi încadrarea sau locul literaturii române în acest spaţiu.

Nivelul inovativ este realizat de sinteza unor concepte de valoare aşa cum o realizează Rene Wellek în *Istoria criticii literare moderne* sau propune o interpretare a textului literar din mai multe unghiuri ca Benedetto Croce în *Poezia*.

Exigenţele pentru nivelul emergent sunt ceva mai deosebite, fiindcă în afară de sinteza conceptelor axiologice formulate, trebuie să aducă şi concepte noi, să aducă dezvoltări şi completări la cele insuficient precizate, pentru a impune o interpretare obiectivă bine argumentată a textului literar. Valoarea este aceea pe care o încorporează autorul în opera sa şi nu cea care binevoieşte sau nu să i-o acorde criticul.

9. Valoarea operei literare o încearcă şi o decantează timpul, care devine astfel cel mai obiectiv critic. El selectează deobicei valorile de nivel *emergent* şi care sunt specifice, reprezentative pentru anumite spaţii culturale universale.

Astfel *Mahabharata, Ramayana, Bhagavad Gita, Upanişadele* sunt valori reprezentative pentru spaţiul indian. Epopeile *Iliada, Odiseea, Eneida*, poeziile lui Virgilius, Horatiu, Ovidiu, tragediile lui Eschil, Sofocle, Euripide sunt reprezentative pentru spaţiul european antic. Se poate aprecia că operele create de Goethe, Schiller, Lenau, de Shakespeare, Byron, Shelley, de Victor Hugo, Paul Verlaine, Puşkin, Lermontov, Lev Tolstoi, Dostoievski, Gogol, Ion Barbu, Mihail Eminescu, I. L. Caragiale sunt reprezentative pentru spaţiul european în alte perioade istorice.

Valorile de nivel *inovativ* sau *inventiv* sunt selectate de timp pentru apartenența lor la diferite curente literare pe care le reprezintă: Clasicismul, Romantismul, Realismul, Simbolismul, Expresionismul, Suprarealismul, așa cum le-am tratat la curente literare.

Trebuie să remarcăm că la trecerea timpului şi a curentelor literare mulți scriitori reprezentativi pentru acele grupuri sociale, națiuni, reviste sau curente intră într-un con de umbră, chiar dacă sunt menționați în dicționare, istorii literare, fie şi dacă au fost traduşi în mai multe limbi sau au primit distincții internaționale.

Valorile de nivel *productiv* ca şi cele de nivel *expresiv* supraviețuiesc cu greu timpului, de aceea scriitorii şi textele aparținând acestui nivel intră în anonimat, chiar dacă la un anumit moment au avut parte de tiraje impresionante, chiar dacă sunt menținuți în atenția sau conştiința publică prin ediții noi, prin activitatea unor oameni de cultură sau prin introducerea lor în manuale şcolare.

Timpul ca motiv literar apare bine conturat în opere de mare valoare. Astfel în poemul *Luceafărul* de Mihail Eminescu avem versurile: „Şi unde ajunge nu-i hotar / Nici ochi spre a cunoaşte / Şi vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naşte" sugerând o ieşire din timp şi spațiu, ca şi la Ion Barbu în versurile: „Din ceas, dedus, adâncul acestei calme creste / Intrată prin oglindă în mântuit azur", unde intenția autorului de a da o valoare absolută poeziei, de a o transfigura este mai bine exprimată. Tot aşa Hyperion îi oferea fetei de împărat viața eternă: „Colo-n palate de mărgean / Te-oi duce veacuri multe / Şi toată lumea-n ocean / De tine o s-asculte". Aceeaşi căutare a eternului o vom găsi la Lucian Blaga în *Mirabila sămânță, Peisaj transcendent, Munte vrăjit* sau la Vasile Voiculescu în *Călătorie spre locul inimii* ca o ieşire în etern, în inefabil, în divin, ca semn al valorii.

10. Valoarea eternă sau transcendentă a unei creații literare izvorăşte din harul sau lumina dumnezeiască care emană din ea determinând schimbarea sufletelor, prin adevărul pe care îl conține, îl exprimă.

Obiectivul susținut de Junimea de a impune adevărul ca o condiție a valorii actului de creație a făcut ca o serie de scriitori să plătească mai apoi cu viața, aşa cum s-a întâmplat cu Mihail Eminescu, Alexandru Davila, Marin Preda, Nicolae Labiş sau să fie închişi, chinuiți ca Vasile Voiculescu, Nichifor Crainic, Radu Gyr, Vasile Militaru, Antonie Plămădeală, Nicolae Steinhardt, Ioan Slavici, Ionel Teodoreanu, Păstorel Teodoreanu, Alecu Russo, Nicolae Bălcescu. Alți scriitori au fost exilați sau s-au autoexilat ca Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Emil Cioran, Horia Vintilă, Ion Luca Caragiale, Martha Bibescu, Elena Văcărescu, Petru Dumitriu şi alții. Unii au fost marginalizați sau exilați în propria țară: Lucian Blaga, Ion Barbu,

George Bacovia, Tudor Arghezi, Ion Pillat, Hortensia Papadat Bengescu, Cezar Petrescu, Ion Vinea.

Această valoare transcendentă a fost cultivată de la începuturile literaturii române de sfinții Ioan Casian, Niceta Remesianul, mitropolitul Dosoftei. Sfântul Paisie Velicicovski ralizează în acest sens un curent cu centrul de iradiere de la Mănăstirea Neamț concretizat prin traducerea şi tipărirea de cărți religioase. În acest curent un rol important l-a avut *Filocalia* tradusă în limba rusă determinând în Rusia un curent mistic popular consemnat în cartea *Pelerinul rus*, dar şi prin influența ce a avut-o asupra unor scriitori importanți ca Lev Tolstoi, Dostoievski, Gogol. La noi Nichifor Crainic a realizat prin gruparea de la *Gândirea* un curent literar, iar prin cărțile sale *Nostalgia paradisului* şi *Sfințenia – împlinirea umanului* a favorizat apariția grupului de la rugul aprins cu Vasile Voiculescu, Sandu Tudor şi alții. Aceasta a determinat atacul satanisto-ateisto-comunist asupra țărilor ortodoxe ca Rusia, România, Serbia.

Literatura capătă în acest context valoare prin harul încorporat, o lumină harică, o cunoaştere contemplativă superioară oricărei operații intelectuale prezentă la Vasile Voiculescu în *Călătorie spre locul inimii*, la Emilian de la Neamț în *Taina Tainelor, Legea Iubirii, Cina cea de Taină*.

Sinteza tuturor punctelor de vedere, a conceptelor, a programelor estetice, a categoriilor psihice, a nivelelor de gândire creativă are ca scop să obiectiveze interpretarea operelor literare şi să-l înarmeze pe cititor cu o serie de noțiuni fundamentale, încât să nu mai poată fi înşelat de falsele valori, de beția de cuvinte, de toate mistificările aduse adevărului, pe care trebuie să-l exprime scriitorul reprezentant al conştiinței naționale, socială, umană, religioasă, critică şi estetică. Valoarea absolută a unui text o dă sămânța Cuvântului lui Dumnezeu dintr-un text prin care se luminează, se mântuiesc, se sfințesc sufletele. Cuvântul lui Dumnezeu încorporat în textul realizat de scriitor este duh şi viață, este Adevărul care sfințeşte, este Taina Tainelor pe care scriitorul adevărat o mărturiseşte.

1. Originea şi evoluția limbii române

1.1. Definiția limbii române

Limba română a fost definită de majoritatea cercetătorilor ca fiind limba latină populară, vorbită neîntrerupt timp de două mii de ani, în nordul şi sudul Dunării, într-un mediu trac, grec, turc, slav, adică oriental:

„*Limba română este limba latină vorbită în mod neîntrerupt în partea orientală a Imperiului roman, cuprinzând provinciile dunărene romanizate (Dacia, Panonia de Sud, Dardania, Moesia inferioară şi superioară) din momentul pătrunderii limbii latine în aceste provincii şi până în zilele noastre*."

(Al. Rosetti, *Istoria limbii române,* Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1977, p. 77)

1.2. Perioada de formare a limbii române

Luptele dintre romani şi daci, începute din timpul împăratului Domițian (Tapae, 88, e.n.) sunt continuate de împăratul Traian (101-102 şi 105-106) şi duc la transformarea Daciei într-o provincie romană, timp de 165 de ani, adică până în anul 271 e.n., când împăratul Aurelian retrage garnizoanele romane în sudul Dunării.

În această perioadă, în Dacia sunt aduşi colonişti romani, negustori, soldați, care, după ce-şi îndeplinesc obligațiile stagiului, sunt răsplătiți cu acordarea de privilegii (pământ, drepturi cetățeneşti etc.). Împăratul Caracalla dă, în anul 212 e.n., „Constitutio Antoniana", prin care dacii devin cetățeni romani, ca urmare a însuşirii limbii latine şi a modului de viață roman. În perioada dintre anii 101 şi 271 e.n., avem o perioadă de bilingvism, când limba dacă se încrucişează cu limba latină. Limbile sunt ca nişte săbii, ele separă net o comunitate socială, etnică de alta, de aceea limbile nu se amestecă. Limba latină a ieşit învingătoare, fiindcă era un instrument de comunicare, perfecționat prin activitatea marilor scriitori şi oameni de cultură romani.

Între anii 271 e.n. şi sec. al VI-lea, când vin slavii, avem perioada de formare a limbii române, fiindcă regulile de transformare ale cuvintelor de origine latină nu vor acționa şi asupra cuvintelor de origine slavă. Unii lingvişti discută despre o a doua încrucişare între limba română proaspăt constituită şi limba slavă, încheiată cu victoria limbii române. Fiind mai numeroasă în nordul Dunării şi mai bine organizată, populația română i-a asimilat pe slavi sau i-a respins. Slavii au trecut în sudul Dunării şi au lovit comunitatea română, dispersând-o. Totuşi, primele state din sudul Dunării sunt româno-bulgare, sub Ioniță Asan.

Perioada de formare a limbii române (271– sec. al VI-lea) este urmată de perioada limbii române comune între secolele al VI-lea şi al IX-lea. În această perioadă, avem şi o separare a grupului etnic al aromânilor, care coboară treptat în sud, sub presiunea grupurilor slave şi maghiare din Podişul Panoniei şi din zona dalmată. Locul de formare a limbii române comune este situat atât în nordul, cât şi în sudul Dunării, pe teritoriul fostelor provincii romane Dacia, Moesia, Iliria, Panonia, Dardania. Este semnalată prezenţa aromânilor în Macedonia, Ahaia şi la Salonic, începând cu anul 1308, precizându-se că unii ar fi venit din Ungaria sub presiunea ungurilor şi hunilor, iar din regiunea râului Sava au fost deplasaţi de venirea sârbilor. În această perioadă, limba română a căpătat trăsăturile sale specifice, diferite de celelalte limbi romanice:

a. avem schimbarea unor vocale („a“ , „i“) în cuvintele latine sub influenţa limbii dace în “ă” şi “î” (ex.: *manus* > **mănu* > *mână; fontana* > *făntănă* > *fântână; imperator* > *emperator* > *împărat; inter* > *între*);

b. modificarea timbrului vocalei accentuate, ceea ce a dus la crearea de diftongi (lat. *lege* > v. dr. *leage* > rom. *lege*);

c. tendinţa de a închide timbrul vocalelor (ex. e > i, **d**entem > **d**inte; a > ă gul**a** > gur**ă;** aqu**a** > ap**ă);**

d. palatalizarea oclusivelor labiale (lat. *petiolus* > rom. *chicior);*

e. afereza lui **a** (lat. *aranea* > dr. *râie*; *autumnus* > dr. *toamnă*).

Perioada limbii române literare vechi începe din secolul al XIII-lea, o dată cu primele manuscrise, şi este exprimată deplin mai ales cu primele tipărituri în limba română. Ea continuă până în secolul al XVIII-lea. Este limba textelor religioase, a cronicilor, a primelor pagini literare, ale scriitorilor umanişti, pe care o tratăm la capitolul *Umanismul.*

Perioada limbii române literare moderne începe în secolul al XIX-lea şi se dezvoltă în secolul al XX-lea. De aceea ea cuprinde în primul rând activitatea marilor scriitori clasici, care au oferit modelele limbii române literare moderne. Ea este continuată de intensa activitate a scriitorilor din secolul al XX-lea.

1.3. Teritoriul de formare a limbii române

Limba română s-a format şi s-a vorbit în nordul şi în sudul Dunării, în provinciile: Dacia, Dardania, Moesia inferioară şi superioară. Ea s-a constituit, ca şi limbile dalmată, sardă, dialectele italiene din sud, din limba latină populară orientală. Expansiunea romanilor pe teritoriul Daciei este până la est de râul Prut, fiindcă avem urme de castre romane la Bărboşi, Şendreni, Poiana, aidoma celor din Muntenia de la Piscul Crăsani (Ialomiţa) şi Spanţov (Argeş). Au fost remarcate apropierile dintre limba română şi limbile sardă, dalmată, italiana de sud în conservarea consoanelor oclusive p, t, k, în unele cuvinte, spre deosebire de spaniolă. De exemplu:

română: *căpăstru, roată, păcurar* (lat. capistro — are; rota — ae; pecorosus, a, um)

italiană: *capestro, rota, pecorario*

spaniolă: *cabestro, ruieda*

portugheză: *pequieiro*

1.4. Caracterul latin al limbii române

Caracterul unei limbi este dat de vocabularul esențial (fondul principal de cuvinte) şi de structura gramaticală. Nucleul limbii române (vocabularul esențial) este latin, iar structura gramaticală este latină. Cuvintele din fondul principal de cuvinte, care denumesc părți ale corpului omenesc, sunt peste 90% de origine latină: dinte (lat. *dentis*), gură (lat. *gula*), ochi (lat. *oculum*), ureche (lat. *auricula*), mână (lat. *manus*), picior (lat. *petiolus*), inimă (lat. *anima*), coapsă (lat. *coxa*), frunte (lat. *frontem*). De asemeni avem termeni religioşi ca: Dumnezeu (lat. *domine deus*), creştin (lat. *cristianus*), biserică (lat. *basilica*), botez (lat. *baptisium*), rugăciune (lat. *rogationem*), cruce (lat. *crucem*), înger (lat. *angelus*). S-au păstrat termeni ce denumesc noțiuni esențiale ca: sat (lat. *fossatum*), ara (lat. *arare*), semăna (lat. *seminare*), grâu (lat. *granum*), secară (lat. *secale*), cânepă (lat. *canapa*), sare (lat. *salis>salem*), in (lat. *linum*), aur (lat. *aurum*), argint (lat. *argentum*), cal (lat. *caballus*), vacă (lat. *vaca*), vie (lat. *vinea*), poamă (lat. *poma*), ceapă (lat. *caepa*), mamă (lat. *mater*), fiu (lat. *filius*), frate, soră, fiică, familie, bărbat, ajutor, adăpost, cântec, împărat, băiat, cuțit, lingură, mire, oaie, plăcintă, piersic.

Toponime: Dunăre, Retezat, Drobeta, Napoca, Sculeni, Criş, Someş, Olt.

Onomastică: Liviu, Octavian, Tiberiu, Ovidiu, Agripina, Letiția, Emilian, Traian, Cezar.

Pentru ca un cuvânt să pătrundă în vocabularul esențial, adică în nucleul limbii, el trebuie să îndeplinească mai multe condiții: să exprime o noțiune fundamentală, să aibă vechime în limbă, să fie cunoscut de majoritatea vorbitorilor, să intre în expresii şi locuțiuni, să aibă putere de derivare şi compunere. Acest nucleu al limbii este peste 70% latin şi mai are cuvinte de origine dacă, slavă, greacă, turcă, franceză etc. El cuprinde în jur de două mii de cuvinte, ceea ce reprezintă cam 1% din masa vocabularului limbii române. Nu cantitatea, ci calitatea cuvintelor este esențială pentru a defini trăsăturile unei limbi. Această calitate a limbii o modelează, o dezvoltă scriitorii.

1.5. Conservarea elementului dac

Păstrarea elementelor dace a fost discutată pentru prima oară de Bogdan Petriceicu Hasdeu, care a observat că o serie de cuvinte au o mare putere de derivare şi compunere, îndeplinesc condițiile de a face parte din

vocabularul esențial, dar a căror origine nu fusese stabilită. Dintre aceşti termeni amintim: abur, baci, baltă, balaur, balegă, bâr, brad, brâu, buză, bucurie, căciulă, cătun, ceafă, ciută, ciucă, ciupi, copac, copil, curpăn, droaie, fluier, fărâmă, gard, gata, ghimpe, ghionoaie, gogă, grumaz, guşă, mal, mazăre, mărar, mânz, mugur, moş, murg, noian, pârâu, pupăză, rânză, scrum, sâmbur, scăpăra, spuză, strungă, țap, şopârlă, vatră, zgardă, zară.

Toponime: Carpați, Argeş, Buzău, Mureş, Ciucaş, Căciulata, Bucegi, Bârsei, Bucureşti, Tisa.

Onomastică: Baciu, Bârsan, Bârzu, Baltă, Goga, Brad, Cătuneanu, Ciucă, Buzatu, Grumăzescu, Bucur, Curpăn, Scrumeda, Zară.

Substratul dac constituie elementul de originalitate al limbii române față de celelalte limbi romanice: franceză (substrat galic), spaniolă (substrat iberic), italiană (substrat etrusc).

1.6. Influența slavă

Prezența populației slave pe teritoriu, începând cu secolul al VI-lea, şi oficierea cultului religios în limba slavă au determinat o influență a acestei limbi asupra limbii române.

S-au păstrat termeni de cult religios: liturghie, maslu, iad, rai, schit, sfânt, utrenie, vecernie, molitfelnic, stareț, pocrov, vovidenie; termeni din agricultură: plug, ogor, brazdă, pogon, snop, stog; termeni de organizare socială: logofăt, vornic, paharnic, vistiernic, stolnic, boier, jupân.

Toponime: Târnava, Bistrița, Dâmbovița, Cozia, Craiova, Cerna, Ilfov, Lipova, Jijia, Prahova, Ialomița, Râmnic, Zlatna, Vodița, Tismana, Snagov, Stolniceni.

Onomastică: Ivan, Ciornei, Cernat, Vornicu, Târnoveanu, Stoleriu, Olga, Tania, Boris, Stolniceanu, Bistriceanu, Oleg.

Influența slavă în structura gramaticală este exprimată prin vocativul în *„o“* al substantivelor feminine (Mario, Ioano, Florico), prin numeralul *sută*, prin modelul de construire a numeralelor de la 11 la 19.

1.7. Influența greacă

S-a exercitat de către coloniile greceşti din Dobrogea, mai apoi din centrul de mare influență a Bizanțului asupra culturii noastre, a prezenței populației greceşti refugiate după căderea Constantinopolului şi a domniilor fanariote. S-au păstrat termeni ca: alfabet, filosofie, geometrie, condei, condică, psihic, dialog, analog, analogie, arhon, logică, diac, mustață, trandafir, catarg, horă, plapumă, zodie, scandal, zugrav, prăvălie, zahăr, Evanghelie, teologie, paraclis, omilie, amin, arhondaric.

Onomastică: Vasile, Ioan, Alexandru, Constantin, Elena, Andrei, Teodor, Vasiliu, Hangerliu, Cantacuzino.

1.8. Influența turcă

S-a realizat prin prezența turcilor în nordul şi în sudul Dunării, prin administrația turcească şi ca urmare a deselor şi violentelor incursiuni militare făcute de Imperiul Otoman în principatele Moldova, Țara Românească, Basarabia, Banat, Dobrogea. S-au păstrat termeni ca: paşă, vizir, sultan, agă, iahnie, cataif, harem, haraci, hazna, turban, şalvari, rahat, cafea, alivenci, halva, sarma, simigiu, geamgiu, ciulama, musaca.

Onomastică: Hagiu, Cihodaru, Hasnaşi, Turpan, Başa, Ciaglâc, Ciubuc.

Toponime: Techirghiol, Babadag, Medgidia, Bairamdede, Ceatal, Tighina.

1.9. Influența franceză

Se datorește contactelor culturale, introducerii limbii franceze în şcoli. S-au impus în limbă mulți termeni ca: republică, administrație, egalitate, librărie, parfumerie, galanterie, constituție, revoluție, libertate, cavalerie, infanterie, artilerie. Această influență continuă şi avem multe neologisme adoptate din limba franceză.

1.10. Dialectele limbii române

Dialectul daco-român este vorbit de o populație de peste 23 de milioane de pe teritoriul fostei Dacii, dar şi sub forma limbii naționale de circa 4 milioane de români din Republica Moldova, Bucovina de Nord, Banatul sârbesc, Cadrilater şi de alte câteva milioane de români din Ungaria, Germania, Franța, America, Canada şi alte țări. Limba națională a statului România s-a constituit pe baza dialectului daco-român. Pe baza lui s-a realizat limba română literară, care este aspectul cel mai îngrijit al limbii naționale. În limba română literară s-au scris cărți de valoare pentru literatura națională şi universală, cărți ştiințifice. Dialectul daco-român are mai multe graiuri: moldovean, muntean, oltean, bănățean, crişan, maramureşan.

Dialectul macedo-român este vorbit de românii din Macedonia, grupați în oraşele Niş, Skoplije, în Munții Pindului, Munții Olimp, unde ei alcătuiesc grupări etnice distincte. În acest dialect s-au realizat o cultură şi o literatură originală.

Dialectul megleno-român este vorbit de românii din Bulgaria şi Grecia, de pe valea fluviului Marița, unde ei alcătuiesc o comunitate etnică.

Dialectul istro-român este vorbit de românii din peninsula Istria, din nordul Mării Adriatice, pe teritoriul Iugoslaviei.

În afară de acestea, pe Valea Timocului, în Serbia, vorbesc limba română circa un milion şi jumătate de români, care sunt total lipsiți de orice fel de drepturi. Ei au un grai daco-român, cu elemente oltenești şi bănățene. De asemenea în Bosnia vorbesc limba română cam o jumătate de milion de

români, care sunt lipsiți de orice fel de drepturi din cauza regimurilor de dictatură.

1.11. Locul limbii române între limbile romanice

Limba română ocupă un loc aparte între limbile romanice, deoarece este singura limbă orientală. Substratul limbii române este dac, în limba franceză este galic, în limba spaniolă este iberic, în limba italiană este etrusc. Nu avem un adstrat latin, ca în limbile italiană, franceză, spaniolă, ca urmare a oficierii cultului religios în limba latină. Limba română a conservat termeni din limba latină, care s-au pierdut în celelalte limbi romanice. Aceste limbi sunt: italiana, franceza, provensala, spaniola, catalana, portugheza, sarda, retoromana. Limba dalmată a încetat să mai fie vorbită pe coasta dalmată din secolul trecut.

Limba română face parte, ca toate limbile romanice, din familia limbilor indo-europene. Din această familie mai fac parte limbile slave (rusă, polonă, cehă, sârbă, ucraineană, bulgară), limbile germanice (engleza, germana), limbile nordice (suedeza, norvegiana, daneza), greaca, persana, hindi, avesta, albaneza.

1.12. Al. Mateevici — *Limba noastră*

1. Limba este o trăsătură definitorie a unui popor, a unui neam, a unei națiuni. Ea trasează limitele ființei naționale. O națiune se defineşte prin comunitate de teritoriu, de viață social-istorică, de limbă şi de factură psihică, care se exprimă prin cultură în general şi prin poezie în special. Tezaurul spiritual al unui popor se găseşte ascuns, ca o comoară, în limbă. De aceea poetul Al. Mateevici începe poezia *Limba noastră* cu versul: *„Limba noastră-i o comoară“*. Această comoară spirituală, această factură psihică defineşte cel mai bine o națiune, fiindcă ea se naşte din adâncul ființei naționale. De aici valoarea versului: *„În adâncuri înfundată“*. În acelaşi timp, ființa noastră istorică îşi are rădăcina înfiptă în glia străbună. De aici tema poeziei care este, de fapt, profunda identitate dintre poet, popor şi patrie. Poezia este o definiție lirică a limbii române, care are la bază imaginea unui şirag de pietre prețioase, imagine ce sugerează valoarea cuvintelor, frumusețea, tăria, strălucirea luminilor sensurilor ascunse în cuvinte: *„Un şirag de peatră rară, / Pe moşie răvărsată“*.

Limba conține (ca un potir al conştiinței naționale) focul spiritului românesc: *„Limba noastră-i foc, ce arde / Într'un neam, ce fără veste / S'a trezit din somn de moarte, / Ca viteazul din poveste“*. Limba, ca şi poezia, este o sinteză a spiritului național: *„Limba noastră-i numai cântec, / Doina dorurilor noastre“,* fiindcă doina şi dorul sunt specifice poporului român. Metafora *„roi de fulgere“* este extrem de sugestivă pentru funcția limbii de a reda idealurile naționale şi sociale, aspirația către cer, către Dumnezeu: *„Roi de fulgere, ce spintec / Nouri negri, zări albastre“*.

Limba este ființa națională, din care poetul face parte integrantă: *„Limba noastră-i graiul pânii, / Când de vânt se mișcă vara / În rostirea ei bătrânii / Cu sudori sfințit'au țara"*. Este graiul faptelor, care-i asigură existența. Prin sacrificiul permanent, prin faptele de vitejie, de muncă, ei, strămoșii, au împlinit destinul național, au sfințit cu sânge și sudoare pământul țării, fiindcă în concepția poporului român *„omul sfințește locul"*.

Această profundă identitate dintre poet, popor și patrie o găsim și în metaforele din strofa: *„Limba noastră-i frunză verde / Sbuciumul din codri veșnici / Nistrul lin, ce-n valuri pierde / Ai luceferilor sfeșnici"*. Metafora-simbol *„frunză verde"* sugerează viața spirituală a poporului român și valoarea ei este reluată de metonimia: *„Sbuciumul din codri veșnici",* de simbolul Nistrului, fiindcă apa sugerează cunoașterea, viața spirituală neîntreruptă a poporului român, sedimentată în limbă așa cum apele Nistrului ascund în adâncuri lumina luceferilor.

În limba română s-au adunat, de-a lungul timpului, mărgăritarele neprețuite ale înțelepciunii neamului nostru: *„Limba noastră-s vechi izvoade / Povestiri din alte vremuri / Și cetindu-le'nșirate — / Te'nfiori adânc și tremuri"*. În limbă este sedimentată istoria națională ca într-o cronică, așa cum ne sugerează metafora *„vechi izvoade",* fiindcă limba este o carte vie care determină viața noastră lăuntrică, spiritul național când descoperă în el această conștiință națională: *„se-nfioară"* și *„tremuri"*.

Limba română este sacră, fiindcă în ea se oficiază de secole cultul religios: *„Limba noastră îi aleasă / Să ridice slavă'n ceruri, / Să ne spue'n hram ș-acasă / Veșnicele adevăruri"*. În ea am aflat adevărul despre Dumnezeu, de aceea cuvintele ei sunt cuvinte de sărbătoare sfântă a sufletului, așa cum este momentul unui hram, fiindcă prin ea aflăm drumul spre cer al sufletului. În limba noastră se rostesc cuvintele sfinte din cărțile sfinte, care înalță și înnobilează sufletul, modelându-i sensibilitatea și frumusețea: *„Limba noastră-i limbă sfântă / Limba vechilor Cazanii / Care-o plâng și care-o cântă / Pe la vatra lor țăranii"*.

Graiul românesc trebuie cultivat continuu. Limba este ca o fântână a conștiinței noastre naționale. De aceea, așa cum o fântână trebuie curățată, tot așa limba trebuie cultivată și îmbogățită: *„Ștergeți slinul, mucegaiul / Al uitării'n care geme"*.

Limba este bogăția sufletului românesc, din care se poate revărsa *„un potop nou de cuvinte"*. Limba este un dar dumnezeiesc, ale cărui izvoare nu seacă niciodată.

2. Poezia *Limba noastră* poate fi interpretată și ca o poezie programatică (ars poetica), în care poetul își exprimă concepția sa despre poet și poezie. Citind-o cu atenție, putem desprinde următoarele sensuri ale conceptelor de poet și poezie:

Poetul este o conştiinţă naţională, iar poezia este o emanaţie a acestei conştiinţe, aşa cum le găsim sugerate în versurile: *„Limba noastră-i frunză verde / Sbuciumul din codri veşnici / Nistrul lin, ce-n valuri pierde / Ai luceferilor sfeşnici“*. Rolul poetului şi al poeziei este să dea strălucire, frumuseţe, vitalitate limbii neamului, să trezească puterile lui creatoare, să dea noi valori cuvintelor, să le şlefuiască ca pe nişte diamante: *„Strângeţi piatra lucitoare, / Ce din soare se aprinde — / Şi-ţi avea în răvărsare / Un potop nou de cuvinte“*.

Comoara limbii este spiritul naţional, este o frântură din Duhul Sfânt, din care se revarsă un izvor creator: *„Răsări-va o comoară / În adâncuri înfundată, / Un şirag de peatră rară, / Pe moşie răvărsată“*.

Poetul este identificat cu fiinţa poporului său şi de aceea poezia sa este *„Doina dorurilor noastre“,* adică o emanaţie a sufletului neamului românesc.

Poetul este român, un preot ortodox şi un reprezentant al conştiinţei creştine. De aceea pentru el: *„Limba noastră-i limbă sfântă“,* iar poezia trebuie: *„Să ridice slavă'n ceruri“*.

Poetul este un luptător, iar poezia poate deveni o armă de luptă naţională şi socială: *„Limba noastră-i foc ce arde“,* fiindcă în ea stă sedimentată puterea spirituală a unui popor, care: *„S'a trezit din somn de moarte, / Ca viteazul din poveste“*. De aceea ea poate deveni o armă de luptă: *„Roi de fulgere, ce spintec / Nouri negri”...*

Poezia este o exprimare a conceptului de armonie şi echilibru specific poporului român: *„Limba noastră-i numai cântec“,* concept pe care-l găsim adânc exprimat prin *„Doina dorurilor noastre“*.

Poetul este un cărturar şi îşi propune, asemeni lui Eminescu, să cultive *„Limba vechilor cazanii“,* prin care s-a realizat caracterul ortodox al conştiinţei naţionale.

3. Stilul poeziei *Limba noastră* este metaforic, nuanţat, simbolic, accesibil, metonimic, pentru a transmite mesajul profund patriotic al poeziei, dragostea faţă de ţară şi de neam a poetului. Cele zece metafore care definesc limba: *„Un şirag de peatră rară“, „o comoară“, „cântec“,„doina dorurilor“, „roi de fulgere“, „graiul pânii“, „frunză verde“, „Nistrul lin“, „izvoade“* dau un câmp de sensuri acestui cuvânt cheie. Poezia este „*un cântec*“, „*o doină de dor*“, fiindcă încorporează hrana spirituală a unui popor („*graiul pânii*”), fiinţa lui („*frunză verde*”), conştiinţa lui naţională („*Nistrul lin*”), forţa lui spirituală („*roi de fulgere*”). De aceea limba este capabilă să izvorască „*un potop nou de cuvinte*“, hiperbolă menită să exprime puterea creatoare ascunsă în ea.

Viaţa lăuntrică a poporului român este comunicată printr-un şir de metonimii, figuri de stil, care substituie efectul prin cauză, cauza prin efect:

„*Te-nfiori adânc şi tremuri*“, „*Sbuciumul din codri veşnici*“, „*Al uitării'n care geme*“, „*Să ridice slavă'n ceruri*“, „*Cu sudori sfinţit'au ţara*“ etc. Aceste metonimii exprimă, de fapt, rolul limbii în viaţa spirituală a poporului român.

Epitetele utilizate de Al. Mateevici au multă expresivitate: *„Veşnicele adevăruri*“, „*frunză verde*“, „*Ruginit de multă vreme*“, *„Nistrul lin*“, *„nouri negri*“, *„zări albastre*“ şi funcţionalitate.

Aceleaşi trăsături le putem remarca şi în legătură cu simbolurile: „*soare*“, „*slinul*“, „*mucegaiul*“, „*Nistrul*“. Metafora-simbol „*Ai luceferilor sfeşnici*“, asociată metonimiei: „*ce-n valuri pierde*“ dă densitate expresivă textului poetic.

Al. Mateevici conferă sensuri noi cuvintelor, o utilizare funcţională a mijloacelor stilistice. Deşi foloseşte figuri de stil, textul are multă claritate, ceea ce explică aşezarea lui pe note, devenind un cântec.

2. Literatura română în limba latină

2.1. Argument

Literatura română în limba latină este o dovadă a permanenţei noastre în spaţiul carpato-dunărean în perioada de după retragerea aureliană (271 e.n.). Această literatură patristică ortodoxă, această literatură hagiografică, aceste imnuri şi cărţi de morală dovedesc nu numai că am existat, dar am şi creat o literatură de nivel european, într-o perioadă când cei ce ne contestă, nici nu existau în Europa.

Poetul Publius Ovidius Naso trebuie considerat ca fiind protopărintele literaturii de specific naţional, prin *destin* şi prin *creaţie.* Prin destin, fiindcă a trăit pe teritoriul ţării noastre, fiind prigonit şi lovit, aşa cum a fost timp de două milenii poporul român prigonit şi lovit. Prin creaţie, fiindcă în *Ponticele* şi *Tristele,* el prefigurează dorul şi doina de înstrăinare specifice spiritului din spaţiul carpato-dunărean, iar în *Metamorfoze* găsim elemente ale mitologiei româneşti. Poemul în limba getă sau sarmată, scris de poet, nu s-a păstrat, dar el a fost prima formă de exprimare a literaturii noastre de specific naţional.

Revendicarea poetului latin Ovidiu ca protopărinte al literaturii române nu trebuie să surprindă, fiindcă noi continuăm nu doar prin limbă, ci şi prin spirit pe latini. În situaţii similare, românii, care au plecat şi au creat în alte ţări ca: Eugen Ionescu, Emil Cioran, Panait Istrati, Mircea Eliade, Martha Bibescu, Elena Văcărescu, Ana de Noilles Brâncovan, Vintilă Horia, George Enescu, Constantin Brâncuşi, au fost integraţi în literaturile şi

culturile țărilor în care au trăit. Scriitorul Vintilă Horia scrie romanul *Dumnezeu s-a născut în exil* pe această idee.

Reconsiderarea literaturii române în limba latină este o datorie patriotică, fiindcă ea atestă valoarea spiritului românesc, reprezentată de mari personalități, ca sfinții Ioan Cassian, Niceta Remesianul, Dionisie Exiguul, care au creat o literatură patristică, hagiografică și poetică.

2.2. *Pătimirea sfinților Epictet și Astion*

Pătimirea sfinților Epictet și Astion face parte din literatura hagiografică.

S-a păstrat în colecția *Acta Sanctorum* și atestă prezența creștinilor ortodocși români. Titlul complet este *Despre sfinții Epictet preotul și Astion monahul — martiri almiridieni din Scytia*. Textul este împărțit în patru capitole, care însumează cincizeci de fragmente și este scris în limba latină. Preotul Epictet face multe minuni: vindecă o fată paralizată, scoate demonii, vindecă orbii. Îl botează pe Astion, fiul unei familii de nobili, și vin împreună în țara sciților. Aici preotul Epictet vindecă un paralitic, alungă duhul necurat, care-i promite că va intra în Latronianus, conducătorul cetății, și acesta îi va ucide. Latronianus trimite ostași să-i aresteze pe Epictet și Astion, fără a fi vinovați de ceva. Îi pune să jertfească idolilor, adică demonilor, care locuiesc în idoli. Ei refuză și sunt torturați cu cârlige de fier, așezați într-un cazan cu smoală fierbinte, sunt înfometați și apoi li se taie capetele. Trupurile lor s-au făcut albe și strălucitoare. Creștinii din cetate le-au luat trupurile, le-au uns cu mirodenii și le-au îngropat cu cinste. Latronianus înnebunește și moare chinuit de demoni.

Părinții lui Astion află că fiul lor trăiește și vin să-l caute. Un creștin, Vigilantius, le împărtășește în mod simbolic trecerea lui în rândul sfinților. Ei sunt creștinați de un preot din Scytia. Privegheză la mormântul celor doi sfinți și în zori îi văd într-o lumină imensă, mirosind a smirnă și lăudând pe Domnul. Părinții se întorc acasă și-și împart averea săracilor, devenind buni creștini. Pentru a arăta stilul clar și calitatea actului narativ, redăm un scurt fragment:

„Astfel, într-una din zile, pe când se ducea la Dunăre să ia apă, i-a ieșit în cale un om, care era chinuit de un duh necurat. Și apropiindu-se de el și rugându-se pentru el mult, i-a făcut pe frunte semnul mântuitor al crucii și l-a însemnat pe toate părțile trupului. Demonul dintr-acel ceas a ieșit din el. Dar fugind zicea: «Credința ta, Astioane, și curăția cugetului au primit mare putere de la Mântuitorul împotriva noastră» și zicând acestea, n-a mai apărut niciodată.“ (cap. II, 15)

2.3. Scrierile Sfântului Ioan Cassian

Ioan Cassian s-a născut în anul 340 e.n., în Scytia Minor, adică în Dobrogea. A fost călugăr, apoi a fost hirotonit preot de Sfântul Ioan Gură de

Aur. L-a cunoscut pe Sfântul Evagrie Ponticul. A călătorit mult la Bethleem, în Egipt, unde cunoaşte mulţi sfinţi. Este trimis de Sf. Ioan Gură de Aur la papa Inocentiu I. Pleacă apoi la Marsilia, unde întemeiază două mănăstiri. A păstrat legături cu aşezări monahale din Scytia Minor. La Niculiţel, unde se găsesc osemintele sfinţilor Zoticos, Kamasis, Attalos, Philippos, la Basarabi, la gurile Dunării, au existat astfel de mănăstiri, continuând o tradiţie creată de Sf. Apostol Andrei şi întreţinută de episcopii de Tomis. Cărţile Sfântului Ioan Cassian au avut o mare răspândire în Apusul Europei. A scris:

a) *Despre aşezămintele mănăstireşti cu viaţă de obşte şi despre remediile contra celor opt păcate principale,* carte care a influenţat organizarea vieţii monahale în Apusul Europei.

b) *Colaţiuni sau Convorbiri cu Părinţii,* scrisă între anii 420 şi 429 în 24 de volume, în care tratează probleme fundamentale ale literaturii patristice ca: rugăciunea, harul, desăvârşirea, liberul arbitru, harismele divine, dragostea faţă de Dumnezeu, curaţia, contemplaţia, mântuirea, viaţa ascetică, „ştiinţa duhovnicească".

c) *Despre întruparea Domnului contra lui Nestorie,* în şapte volume, este scrisă pentru papa Leon al Romei. În ea tratează despre Maica Domnului, despre Fiul Omului şi Cuvântul lui Dumnezeu. Este una din cele mai importante cărţi de teologie din sec. al V-lea, cunoscută în Apusul Europei, unde Sfântul Ioan Cassian a trăit o mare parte a vieţii.

Cărţile Sfântului Ioan Cassian au combătut ereziile lui Arie, Nestorie şi Origen, au avut un rol important în edificarea vieţii religioase în Apusul Europei, înainte de marea schismă de la 1054.

2.4. Scrierile Sfântului Niceta Remesianul

Niceta Remesianul s-a născut în anul 340 e.n. A fost episcop al comunităţii române din sudul Dunării, de la Bela Palanka, lângă Niş, unde şi azi avem o mare comunitate românească. Cărţile lui intră în literatura patristică.

a) *Libelli instructionis* — Cărticele de învăţături — tratează despre botez, despre crez, despre jertfirea mielului pascal, despre erorile păgânismului.

b) *De vigiliis servorum Dei* — Despre privegherea robilor lui Dumnezeu — în care discută ritualurile de priveghere introduse în biserica ortodoxă.

c) *De psalmodie bono* — Despre foloasele cântării de psalmi — în care discută despre evoluţia sentimentului de evlavie, despre echilibrul interior şi liniştea, aduse în sufletul celui care cântă „tainele lui Hristos". El egalează, prin profunzime, scrierile Sfinţilor Atanasie cel Mare, Vasile cel Mare, Grigore de Nyssa, Ieronim şi Augustin.

d) *De divertis appellationibus* — Despre diferitele numiri.

e) *Te Deum laudamus* — Pe Tine, Dumnezeule, Te lăudăm! este un imn celebru, cu care se oficiază în ocazii solemne, în toate bisericile creştine (ortodoxă, catolică, protestantă). Textul este scris în proză ritmată. El a circulat în limbile latină şi greacă, dar apoi a fost tradus în toate limbile în care se oficiază culte creştine. Redăm acest text pentru valoarea lui literară, pentru stilul său poetic şi pentru faptul că există în ritualul ortodox liturgic fragmente din el:

„*Pe Tine, Dumnezeule, Te lăudăm, pe Tine, Doamne, Te mărturisim,*
Pe Tine, veşnicule Părinte, tot pământul Te cinsteşte.
Ţie toţi îngerii, Ţie cerurile şi toate puterile,
Ţie Heruvimii şi Serafimii cu neîncetat glas Îţi strigă:
Sfânt, Sfânt, Sfânt, Domnul Dumnezeul Savaot!
Pline sunt cerurile şi pământul de mărirea Slavei Tale;
Pe Tine Te laudă ceata Slăvită a Apostolilor,
Mulţimea vrednică de laudă a proorocilor,
Oştirea îmbrăcată în alb a mucenicilor,
Pe Tine Sfânta Biserică Te mărturiseşte pe întregul pământ,
Tată al nesfârşitei măriri
Pe adevăratul Fiul Tău, Unul-Născut, care trebuie cinstit
şi pe Sfântul Duh Mângâietorul;
Tu, Hristoase, împărat al slavei,
Tu eşti Fiul veşnic al Tatălui,
Tu, care aveai să Te întrupezi în om pentru a-l mântui, nu Te-ai înfricoşat de pântecele Fecioarei;
Tu, după ce ai învins acul morţii, ai deschis credincioşilor împărăţia cerurilor;
Tu stai de-a dreapta lui Dumnezeu în slava Tatălui;
Credem că vei veni ca Judecător;
Aşadar, Te rugăm, vino în ajutorul robilor Tăi, pe care i-ai răscumpărat cu preţiosul Tău sânge;
Dăruieşte-le slavă cu sfinţii Tăi;
Mântuieşte, Doamne, poporul Tău şi binecuvântează moştenirea Ta;
şi, ca Domn al lor, condu-i pe ei şi-i înalţă în veac
În fiecare zi Te binecuvântăm
şi lăudăm numele Tău în veac şi în veacul veacului.
Învredniceşte-ne, Doamne, în ziua aceasta, fără păcat să ne păzim;
Miluieşte-ne pe noi, Doamne, miluieşte-ne pe noi;
Fie, Doamne, mila Ta peste noi precum am nădăjduit în Tine;
În Tine, Doamne, am nădăjduit, să nu mă ruşinez în veac!"

Fără această zestre spirituală, creată de către sfinții români, este greu de imaginat cum au putut fi creştinate popoarele migratoare, slavii şi hunii, bulgarii şi tătarii (găgăuzii) de către românii din nordul şi sudul Dunării.

2.5. Contribuția lui Dionisie Exiguul la tezaurul literaturii patristice

Dionisie Exiguul s-a născut la 470 e.n. în Scytia Minor. A fost instruit în mănăstirile din Dobrogea. Ajunge la Constantinopol, de unde este chemat la Roma de papa Ghelasie. Cunoştea bine limbile latină şi greacă. A predat dialectica la Mănăstirea Vivaricem.

El realizează o *Antologie de texte patristice,* dintre care amintim *Despre crearea omului* de Sfântul Grigore de Nissa, *Scrisoarea sinodală din anul 430*, *Tomosul către armeni* ale patriarhului Proclu, *Viața Sfântului Pahomie*, *Pocăința minunată a Sfintei Thaisia*, *Descoperirea capului Sf. Ioan, Botezătorul Canoanele Sinoadelor Ecumenice*, *De ratione Paschae,* unde dă rânduiala sărbătoririi Învierii Domnului, care se păstrează şi azi.

2.6. Filosoful străromân Aethicus Histrius a trăit la jumătatea secolului IV e.n. şi a aparținut clasei conducătoare din Histria din provincia romană Scythia Minor. A primit o instrucție cu profesori de literatură greacă şi latină. A călătorit mult. A stat cinci ani în Grecia şi i-a cunoscut pe cărturarii şi filosofii greci. A stat un an în Spania. A fost filosof, negustor, explorator în Asia, Africa, Europa, căutând neamuri, popoare, culturi despre care nu se ştia în epocă nimic fiindcă erau în afara spațiului latin, grec şi european. A umblat mult prin Norvegia, Suedia, Finlanda, Groenlanda, Armenia, Mesopotamia, Mongolia, Tibet, India, Ceylon, Arabia, Canaan, Palestina, Egipt, Libia. În cartea sa *Cosmografia* prezintă date importante despre cultura, obiceiurile, limbile, bogățiile, strategiile, armele, agricultura, etnografia a zeci de neamuri necunoscute până atunci. Era un erudit al epocii antice, avea o cultură vastă, aptitudini de arhitect, iscusință şi inventivitate. A creat un alfabet cu litere proprii care s-a numit *Alfabetul* lui Aethicus Histricus. Cartea a avut o mare răspândire. Un prezbiteriu Ieronim o va reduce la o sută de pagini spre a o utiliza în scopuri didactice la Freising în Bavaria, dar este menționată şi folosită până în Spania.

2.7. Alte scrieri în limba latină

Numărul scrierilor în limba latină este destul de însemnat şi atestă o bogată viață spirituală a românilor din nordul şi sudul Dunării. Dintre acestea menționăm: *Pătimirea ostaşului daco-roman Dasius, Pătimirea Sfântului Aemilianus, Scrisoarea Bisericii din „Goția" către Biserica din Capadocia, Pătimirea Sfântului Sava Gotul, Epistola Sfântului Vasile cel Mare* (din 373-374 e.n.), *Epistola Sfântului episcop Bretanion către Sfântul Vasile cel Mare, Scrieri ale Sfântului Teotim I, episcopul Tomisului,*

Cuvântările fericitului părinte Ioan, episcopul cetății Tomis din provincia Scytia, *Epistola episcopului Teotim al II-lea* al Tomisului (458 e.n.), *Scrieri ale călugărilor sciți* (din sec. al VI-lea), *Scrierile lui Leonțiu de Bizanț* (536-543). Satyros din Calatis (sec. III î. Hr.), Heraclides Lambos din Calatis (sec. II î. Hr.) care ne-a lăsat o „*Viață a lui Arhimede*" şi o lucrare „*Despre tragedie*".

Toate aceste lucrări, păstrate în condițiile istorice atât de vitrege, dovedesc că viața spirituală din nordul şi sudul Dunării a fost foarte importantă pentru spațiul creştin răsăritean ortodox, că doar migrațiunea popoarelor barbare a întrerupt parțial această viață culturală, literară, spirituală. Dar chiar în condițiile cele mai vitrege, ea s-a continuat sub forma literaturii populare, ca emanație a spiritualității specifice poporului român. Literatura populară a fost modelul reluării firului creației literare culte, atunci când condițiile social-istorice au permis aceasta.

3. Literatura populară — parte integrantă a literaturii române

3.1. Trăsăturile literaturii populare

Literatura populară are o serie de trăsături specifice, care o deosebesc fundamental de creația cultă. Aceste trăsături sau caracteristici sunt:

a) Caracterul oral, fiindcă ea a fost realizată, transcrisă, păstrată prin viu grai. Rapsodul popular realizează versuri, care sunt preluate, prelucrate, dezvoltate de alți creatori populari, fără ca ei să-şi revendice rolul de autori.

b) Caracterul anonim rezultă din faptul că autorii rămân anonimi, doar uneori autorii ajung să fie recunoscuți. George Coşbuc, în tinerețe, a procedat ca un rapsod popular, punând în circulație, în zona Năsăudului, versuri create de el în stilul popular şi le-a cules apoi cu multe variante în jurul Sibiului, când era redactor la ziarul *Tribuna*.

c) Caracterul colectiv este strâns legat de celelalte două, fiindcă o creație populară circulă prin viu grai de la o persoană la alta şi toate modificările aduse formei inițiale de creatorii anonimi fac ca ea să fie, de fapt, o creație colectivă.

d) Caracterul tradițional are în vedere o serie de modele, de mituri, de motive, de formule şi expresii, care toate se încadrează într-o datină, în reguli, în cutume. Datina este o lege nescrisă şi cuprinde un cod de norme morale păstrate cu sfințenie, obiceiuri şi practici magice, de jocuri, cântece, ritualuri. Între ele există un element comun, un fond spiritual specific românesc.

e) Caracterul sincretic reprezintă această profundă unitate de stil a creației populare prin poezii, cântece, basme, snoave, jocuri, descântece, zicători, proverbe, teatru popular, ghicitori, strigături, orații de nuntă, legende, costume populare, răbojul ca scriere străveche, încondeierea de ouă, sculpturi în lemn, arhitectură populară, măşti, instrumente populare, mobilier.

Toate au o mare varietate de forme, de culori, de motive, de modele, dar, însumân-du-se într-un stil specific al spiritului nostru românesc, şi ne diferențiază profund de alte popoare.

f) Caracterul specific, reprezentat de acest stil unic al creației populare, care face ca portul popular să fie o reprezentare a conceptului de frumos. Maramele, salbele, ornamentele cu o mare varietate de culori, cu fire de argint sau aur, sunt într-o profundă concordanță cu mitologia populară. Mireasa sau tânăra, care vine la horă, trebuie să imite modelul arhetipal, să joace hore, adică dansul arhetipal, să cânte, să facă obiecte tradiționale. La fel, tânărul trebuie să aibă un comportament arhetipal, să păstreze datina, aşa cum sunt în ritualurile ce însoțesc momentele esențiale ale vieții: naşterea, nunta, moartea.

Cele mai semnificative elemente ale caracterului specific sunt doina şi dorul. Doina este o specie unică a poeziei populare româneşti, care nu este prezentă în alte culturi populare, iar dorul este un sentiment complex, specific poporului român.

3.2. *Miorița*

Tema baladei este mitul Marea Trecere, iar **ideea** o formează conceptul de armonie şi echilibru specific poporului român. De aceea păstorul moldovean nu vede în moarte o plecare la Zamolxis ca dacii, nici un drum în Hades ca romanii, ci o prefigurare a unui destin legic, care este un dar dumnezeiesc. **Subiectul** baladei este luat din viața păstorilor, are o intrigă şi un conflict pământean. Doi păstori se aliază împotriva celui de-al treilea pentru a-l omorî şi a-i lua oile. Subiectul are mai multe momente: prezentarea păstorilor, complotul celor doi ciobani, dialogul păstorului moldovean cu oița năzdrăvană, testamentul simbolic, nunta alegorică, venirea măicuței bătrâne, portretul păstorului moldovean. Balada începe cu o frumoasă descriere a locului unde se desfăşoară acțiunea: „*Pe-un picior de plai, / Pe-o gură de rai"*, pe baza a două metafore, sugerând comuniunea omului cu universul. Cei trei ciobani sunt aleşi în mod simbolic, din cele trei principate Moldova, Muntenia şi Transilvania, spre a sugera unitatea poporului român, transhumanța, dar şi rădăcinile unui conflict etnic între elementul dac, conservat în Moldova, şi cel roman, mai evident în Transilvania şi Muntenia. Trăsătura principală a păstorului moldovean este cuprinsă în cuvântul „*ortoman*", adică om drept, dar şi bogat. Dreptul este

cel care are virtuțile morale: blândețea, hărnicia, cinstea, curajul, răbdarea, mila, duioşia, de aceea el este binecuvântat de Dumnezeu şi toate ale lui sporesc („*Ş-are oi mai multe*, / *Mândre şi cornute,* / *Şi cai învățați,* / *Şi câni mai bărbați!...”*); este o ilustrare a proverbului „omul sfințește locul“, sugerat prin metafora „gură de rai“. Oița năzdrăvană sugerează intervenția subtilă a naturii, care vrea să-l ocrotească pe păstor, îndemnându-l să se ascundă „*La negru zăvoi*“. Este jocul arhetipal al naturii, ca ipostază a principiului feminin, de a reține spiritul, păstorul, principiul masculin. Acțiunea este tratată la modul prezumtiv, deci este posibilă, dar nu este sigură: „*Şi de-a fi să mor* / *În câmp de mohor*“, de aceea interpretarea textului trebuie să pornească de la această nuanță.

Portretul păstorului făcut de măicuța bătrână, reprezentare a mitului Pământul-Mumă, este realizat printr-o analogie continuă la natură: „*Mustăcioara lui*/ *Spicul grâului;* / *Perişorul lui*/ *Pana corbului,* / *Ochişorii lui* / *Mura câmpului!...*“, pentru a sugera profunda legătură dintre om şi univers.

Miorița este o sinteză a mitologiei populare româneşti, într-o aleasă formă literară, care dovedeşte gust, subtilitate, rafinament. Păstorul este Fârtatul, demiurgul creator al universului, care coboară pe pământ la locul arhetipal („*Pe-un picior de plai,* / *Pe-o gură de rai”*), la momentul stabilit, în ipostaza de păstor, pentru a-i învăța pe oameni păstoritul simbolic al sufletelor. Este o prefigurare a venirii Păstorului cel bun, care Îşi dă viața pentru oile Sale. În stratul arian al mitologiei populare, lumea a luat naştere printr-un sacrificiu. Astfel, în mitologia indiană, care a conservat mitul arian, lumea s-a născut prin sacrificiul unui gigant Puruscha (Spiritul). Din părul lui au apărut pădurile, din oase — munții, din vene — râurile, din ochiul drept — soarele, din ochiul stâng — luna. Din această cauză toate metaforele sunt construite pe acest model mitic, care asociază elementul antropomorf: picior, gură, ochişori, perişor, mustăcioară, față, cu elementele naturii: plai, rai, mură, pană, grâu, lapte, adică sugerând recrearea universului prin sacrificiul de sine al păstorului. Lumea recreată va purta amprenta spiritului, care a generat-o. Păstorul nu se teme de momentul sacrificiului de sine, fiindcă se coboară, ca să aducă, prin sacrificiu, o recreare a lumii, ca şi domnul Iisus Hristos.

Bradul, ca mit şi model cosmic, este menționat în versurile: „*Brazi şi păltinaşi* / *I-am avut nuntaşi*“ pe baza analogiei om–pom, în timp ce miturile Sfântul Soare şi Sfânta Lună, în formă umană, patronează ca naşi unirea arhetipală a spiritului cu natura (păstorul moldovean — principiul masculin, mândra crăiasă — principiul feminin). Locul arhetipal este sacru şi se oficiază un ritual sacru: „*Preoți, munții mari*“. Simbolurile sunt arhetipale, fiindcă păstorul–spiritul stă ca un punct, un centru în cercul -inel

al principiului feminin, ca în ideograma soarelui: „*Tras printr-un inel*“. Acelaşi sens îl găsim şi în simbolul „*brâul de lână*“ al măicuţei bătrâne, reprezentare a mitului Pământul-Mumă. În tradiția populară stelele-logostele sunt spirite, care, ca nişte îngeri, răpesc la cer sufletele curate. Reîntoarcerea la cer formează substanța mitului Marea Trecere, care este tema dezvoltată prin toate elementele şi motivele subiectului. Mitul Pământul-Mumă este interferat cu motivul munții mirifici, cu plaiul, locul unde se face Nedeea-sărbătoarea sacră. Motivul Pasărea măiastra a sufletului este sugerat prin versul: „*Păsări — lăutari*“ şi sugerează integrarea în legea armoniei şi echilibrului. Mitul, ca model generator al baladei, justifică afirmația lui Lucian Blaga că, fără mitologie, nu există poezie. Structura narativă a baladei este o succesiune de motive mitice, care însoțesc actul sacrificiului de sine al spiritului — păstorul moldovean, spre a regenera, a recrea lumea, universul, împlinind legea armoniei şi echilibrului şi anume: creația este egală cu sacrificiul sau, altfel spus, emergența (generarea) este egală cu sublimarea. Acesta este sensul sacrificiului de sine al Domnului Iisus Hristos pe cruce, ca semn al armoniei şi echilibrului. Se sugerează şi valori ale mitului Fârtaților. Rolul păstorului moldovean este cel al Fârtatului, în timp ce rolul Nefârtatul este jucat de ciobanii ungurean şi vrâncean. De aceea şi testamentul păstorului este alcătuit din simboluri adânci. Astfel, cele trei fluiere sugerează cele trei dimensiuni ale eului: timos, nous şi frenesis, preluate de greci din spațiul trac. Răsuflarea păstorului va deveni vântul, iar cântecul — simbol al armoniei şi echilibrului — va fi recunoscut de oi, care-l vor plânge cu „*lacrimi de sânge*“ (aşa cum Păstorul, Domnul Iisus, a plâns în grădina Ghetsemani). Aşezarea sa „*în strunga de oi*“ înseamnă o permanentă prezență a sa: *„să fiu tot cu voi“*, aşa cum le-a spus şi Domnul Iisus ucenicilor săi, că va fi cu ei şi că este poarta oilor. Analogia dintre gândirea mitică străveche, conservată în balada *Mioriţa,* şi valorile creştine are ca sens să exprime cauza pentru care poporul român a devenit creştin ortodox de la crearea sa, fără acele conflicte din alte părți ale lumii. Delicatețea, cu care păstorul moldovean ascunde destinul său tragic, pentru a o feri pe mama sa de durere, relevă o trăsătură a poporului român, dar şi un adevăr arhetipal: natura nu trebuie să cunoască locul şi modul, în care spiritul este încorporat în lume.

Stilul baladei are trăsăturile specifice ale stilului popular românesc.Este oral, cuprinde dialoguri cum este cel dintre păstorul moldovean şi mioara năzdrăvană. Metaforele au la bază analogia om–natură, numită de unii cercetători motivul comuniunii dintre om şi natură („*Pe-un picior de plai*, / *Pe-o gură de rai*“). Prin analogie, se sugerează Natura („*mândră craiasă,* / *A lumii mireasă*“), soarele şi luna, care devin naşi („*Mi-au ținut cununa*“), munții („*Preoți, munții mari*“), păsările („*Păsări — lăutari*“), brazii şi

păltinaşii („*Brazi şi păltinaşi / I-am avut nuntaşi*“). Mitizarea este un procedeu specific stilului popular. Simbolurile au în structura lor un mit. Stelele, soarele, luna, păstorul, munții, măicuța sunt reprezentări ale unor mituri.

Expresivitatea textului se realizează prin grupuri unice de cuvinte — sintagme-modul ca: „*lacrimi de sânge*“ „*câmp de mohor*“, „*tras printr-un inel*“, „*că-i mai ortoman*“, „*picior de plai*“, „*gură de rai*“, „*brâu de lână*“, „*lână plăviță*“, „*a lumii mireasă*“.

Textul are densitate, încărcătură afectivă, profunzime, varietate de mijloace artistice, are o armonie şi un echilibru, o prelucrare originală a mitologiei populare. Balada este o capodoperă a literaturii noastre populare şi un model pentru creația cultă.

3.3. *Legenda Mânăstirii Argeşului*

a) *Legenda Mânăstirii Argeşului* explică felul cum, prin sacrificiul de sine, se generează lumea, deci şi mănăstirea ca simbol. Ideea este că aşa cum lumea s-a creat printr-un sacrificiu, tot aşa microuniversurile sociale trebuie să urmeze legea armoniei şi echilibrului, ca lege fundamentală a creației. Valoarea sacrificiului determină generarea valorilor create. Legenda este construită pe simboluri arhetipale. Meşterii sunt zece la număr, potrivit cu numărul provinciilor româneşti, sugerând unitatea sacră a edificiului conştiinței naționale, reprezentată de Biserica Ortodoxă. Alegerea locului nu este întâmplătoare, ci acolo unde au ieşit învingătoare puterile opuse creației, stihiile, puterile malefice ale distrugerii: „*Un zid părăsit / Şi neisprăvit / La loc de grindiş / La verde-aluniş*?“. Acest loc este ales de legendarul Negru Vodă, nume simbolic, sugerând puterea lumească, pentru această confruntare între forțele creației şi cele ale dispersiei: „*Iată zidul meu / Aici aleg eu / Loc de mânăstire / Şi de pomenire*“.

Motivația pentru alegerea meşterilor şi atragerea lor este materială: „*Că v'oi da averi / V'oi face boieri*“, ca şi amenințarea: „*Iar de nu apoi / V'oi zidi pe voi / V'oi zidi de vii / Chiar în temelii*“, care sugerează sublimarea simbolică a celor zece meşteri. Ideea sacrificiului uman, a jertfei pentru zidire, sugerează practici anterioare creştinismului. Forțele răului continuă să activeze în acel loc: *„Dar orice lucra / Noaptea se surpa“*. De aceea împlinirea amenințării domnului devine foarte apropiată: *„Domnul se mira / Şi-apoi îi mustra / Şi-apoi se-ncrunta / Şi-i amenința / Să-i puie de vii / Chiar în temelii“*.

Starea de spirit a meşterilor este a unei tensiuni, a unei spaime: *„Meşterii cei mari / Calfe şi zidari / Tremura lucrând“*. Eroul, meşterul Manole, se culcă şi are un vis simbolic, pe care-l comunică celorlalți. Viața oricărui lucru, făcut de mâna omului, este dependentă de sacrificiul făcut. De aceea el le spune că „o voce de sus“ i-a cerut să zidească pe cea dintâi

soră sau soție, care va veni să le aducă merinde. Meșterii depun un jurământ. Ana, soția lui Manole, care vine prima, este zidită de vie într-un joc tragic de-a viața și de-a moartea. Actul este simbolic, dar și arhetipal. Ființa Anei va da naștere, prin sacrificiu, Mănăstirii Argeșului, așa cum ar naște un prunc. Sufletul ei va însufleți zidurile de piatră și le va face să reziste timpului. Ideea este că nimic nu se poate crea fără sacrificiu. Legenda este parcă complementară față de *Miorița*, unde se arată prima parte a sacrificiului de sine, pentru a recrea lumea. Aici se sugerează efortul lumii de a continua creația prin repetarea actului arhetipal inițial. Chiar ritualul creștin este o repetare a actului sacrificial inițial al Domnului Iisus Hristos în ritualul Sfintei Liturghii, ca mod de a exprima valoarea legii armoniei și echilibrului.

b) *Meșterul Manole* este eroul principal, asupra căruia se concentrează acțiunea. Sub acest unghi de incidență, textul poate fi interpretat ca având trăsături de baladă, fiindcă surprinde faptele unui erou legendar.

Firul narativ are opt momente: alegerea locului pentru zidire, neputința de a zidi, amenințările domnului și necesitatea legământului, dramatica luptă a Anei pentru a ajunge la mănăstire, terminarea mănăstirii, sacrificarea meșterilor ca să nu zidească altă mănăstire, moartea meșterului Manole.

Caracterul excepțional al eroului este pregnant construit, începând cu versurile din prima parte: „*Și Manole zece / Care-i și întrece*“, și atinge apogeul în partea a treia, când rugăciunea îi este ascultată de Dumnezeu și declanșează ploaia, vântul, adică stihiile aerul, apa, spre a o împiedica pe Ana să ajungă la mănăstire. Arhetipal cel ce zidește o mănăstire, o zidește și în sine, ca o biserică a Duhului Sfânt și aceasta devine un loc sacru, o scară, pe care urcă la cer sufletele. În crisalida trupului ia naștere un înger, care zboară la cer, de aceea, în final, Meșterul Manole, ca Icar, încearcă să zboare cu aripi de șindrilă. Vinovăția de a-și fi sacrificat ființa iubită îi întunecă mintea, astfel încât își pierde cunoștința, prăbușindu-se. În locul unde a căzut, apare un izvor simbolic, cu apă sărată de lacrimi udată, fiindcă orice lăcaș de cult este un izvor de cunoaștere a tainelor. Sufletul – fântână este o metaforă-simbol, prezentă și în textul Sfintei Evanghelii, în parabola cu femeia samariteancă. Apa vie este semnul Duhului Sfânt, al vieții spirituale și o găsim reluată de Ion Barbu.

Meșterul Manole este creatorul, artistul, care, imitând creația lumii, dă naștere unui microunivers. El este, în acest sens, un prototip, dar și un arhetip, dacă vedem în el principiul masculin, spiritul, care, prin sacrificiu, generează lumea, universul. Gesturile lui sunt arhetipale, fiindcă a construi o mănăstire este un act arhetipal. Meșterul Manole poate fi interpretat și ca un actant, fiindcă el nu face voia lui, ci a domnului Negru Vodă în alegerea locului și „*a vocii de sus*“, când o sacrifică pe Ana. El reprezintă conștiința

estetică şi realizează Frumosul, înţeles ca unic. În acelaşi timp, el reprezintă conştiinţa naţională în forma ei cea mai înaltă a conştiinţei creştine ortodoxe, fiindcă zidirea unei mănăstiri ortodoxe este o victorie în lupta cu forţele răului. El reprezintă poporul român, care, prin sacrificiu, duce de două mii de ani crucea creştinismului ortodox, atacat şi lovit mereu de duşmanii văzuţi şi nevăzuţi ai lui Dumnezeu. De aceea Meşterul Manole reprezintă modelul uman al creştinului, numit simbolic Emanuel, prefigurat în cartea profetului Isaia şi realizat integral de Domnul Iisus Hristos.

3.4. *Doina*

Doina este o specie literară specifică poporului român, prin care acesta îşi exprimă o mare varietate de sentimente, în special de dor şi de jale. Poezia *Doina* are ca temă doina şi dorul, motive specifice poporului român, încât unii le consideră ca fiind elementele unui mit, fiindcă ele primesc, ca şi Sfântul Soare sau Sfânta Lună, o înfăţişare umană (antropomorfă).

Doina este una din cele nouă zâne, ce-l însoţesc pe Sfântul Soare, este zâna care-l inspiră pe poetul popular, este zâna cântecului liric, este o imagine a conştiinţei estetice, pe care poporul român a avut-o întotdeauna, este o imagine a Frumosului, este o reprezentare a *Poeziei*.

Doina este un mesaj al sufletului uman, aflat în Marea Trecere, în drumul spre cer; este firul Ariadnei, pentru cel care intră în labirintul lumii, spre a se confrunta cu Minotaurul, reprezentare a demonului.

Doina este cea care exprimă raportul dintre om şi cer, fiindcă doina, imnul către zei al dacilor, era un cântec de ritual sacru.

Doina este poezia lirică, în care autorul îşi exprimă concepţia sa despre poet şi poezie; este un fel de *ars poetica* în manieră populară, o definiţie lirică a doinei.

Doina este un cântec, în care poetul popular îşi exprimă dragostea faţă de natură („*De mă-ngân cu florile / Şi privighetorile*“).

Doina este un cântec încărcat de patimă („*Doină, doină, viers cu foc*“), dar şi un mod de a-şi exprima duioşia („*Doină, doină, cântec dulce*“). Doina este un cântec melancolic de tristeţe, care se cântă în iarna împrejurărilor grele ale vieţii, determinate de o istorie extrem de violentă („*Vine iarna viscoloasă / Eu cânt doina închis în casă*“), de aceea doina este zâna bună, care alină durerile omului sărman („*De-mi mai mângâi zilele,/ Zilele şi nopţile*“).

Doina este un cântec de voinicie, rostit de haiduc primăvara („*Frunza-n codru când învie / Doina cânt de voinicie*“) sau un cântec de jale, cântat toamna („*Cade frunza jos în vale,/ Eu cânt doina cea de jale*“).

Doina este un prieten nepreţuit al omului prigonit („*Doina zic, doina suspin / Tot cu doina mă mai ţin*“).

Doina este o rugăciune, o invocație către cer, către bunul Părinte al Vieții, către Cel ce l-a creat pe om, este un mod de a exprima Legea iubirii („*Doină, doină, viers cu foc*"), dar și un model de viață spirituală al românului („*Doină zic, doină șoptesc/ Tot cu doina viețuiesc*").

3.5. *Toma Alimoş*

Balada de voinicie *Toma Alimoş*, realizată pe motivul comuniunii dintre om și natură, povestește faptele și moartea unui voinic, care reprezintă principiul binelui. El trăiește într-o profundă comuniune și armonie cu lumea. Locul acțiunii este pe malul Nistrului, la groapa cu cinci ulmi, unde Toma Alimoş stă la masă și închină murgului, armelor, ulmilor. Apare pe un cal negru (simbol al destinului malefic) Manea „*hoțomanul 'nalt, pletos / Cu cojoc mare, mițos*", simbol al principiului răului. Manea îi cere socoteală lui Toma Alimoş, că i-a călcat moșia, că-i strică fânețele, adică, de fapt, caută ceartă. Prietenos, Toma Alimoş îi dă să bea din plosca sa cu vin roșu. Manea însă nu primește prietenia cu Toma și-l love ște pe ascuns, cu viclenie: „*Paloşul din sân scotea / Şi-aşa bine-l învârtea / Şi-aşa bine mi-l chitea / Că pe Toma mi-l tăia*". Apoi, laș, fuge. Toma se-ncinge cu brâul peste rană, încalecă murgul, îl ajunge pe Manea, îl taie, dar înainte de a muri, îi cere murgului să-i sape cu copita o groapă și să-l așeze în ea: „*Ulmii că s-or clătina, / Frunza că s-o scutura, / Trupul că mi-a astupa*". Balada are multe imagini sugestive, create prin metafore: „*cum e un stejar stufos*" sau metonimii: „*murgu ochii-şi aprindea*", „*din copită să-ți faci sapă*", „*Ulmii că s-or clătina*". Moartea eroului este o integrare în natură, o taină: „*În tainiță să m-arunce*".

3.6. *Constantin Brâncoveanu*

Tema baladei o constituie afirmarea conștiinței naționale, sub forma ei cea mai înaltă conștiința creștină ortodoxă, în condiții social-istorice extrem de grele, când lupta pentru apărarea ființei naționale împotriva dușmanilor, reprezentați de Imperiul Otoman, căpăta un aspect tragic.

Domnul Țării Românești, Constantin Brâncoveanu, ctitor al Mănăstirii Horezu, promotor al stilului brâncovenesc, prezent în realizarea palatului de la Mogoşoaia, domn iluminat, fiindcă are un rol decisiv în traducerea și tipărirea *Bibliei* de la București, cade victimă regimului despotic, la care erau supuse principatele române de către turci.

El este acuzat că ar fi dus tratative cu țarul Petru cel Mare, ca și Dimitrie Cantemir, pentru ca acesta să vie cu oaste și să-i alunge pe turci: *„Brâncovene Constantin, / Boier vechiu, ghiaur hain! / Adevăr e c-ai chitit / Pân'a nu fi mazilit, / Să desparți a ta domnie, / De a noastră 'mpărăție?"*.

Balada evidențiază și o altă cauză a arestării sale, adică jaful, tâlhăria, care a caracterizat întotdeauna satanicul imperiu turc: „*Că de mult ce eşti avut, / Bani de aur ai bătut, / Făr'a-ți fi de mine teamă,/ Făr'a vrea ca să-*

mi dai seamă?“. De aceea sultanul nu se mulțumește cu mazilirea lui, adică îndepărtarea de la domnie, nici cu birul spoliator pe care îl lua, ci vrea să facă şi tâlhărie de suflete. El cerea băieți, pe care-i trecea la legea islamică, îi făcea ieniceri şi-i punea să lupte pentru menținerea, consolidarea şi expansiunea imperiului turc.

Domnul Constantin Brâncoveanu pățește acelaşi lucru, i se cere ca să-şi părăsească credința, adică să se lepede de Domnul Iisus Hristos şi după moarte să se ducă în iad cu mahomedanii: „ — *Constantine Brâncovene,/ Nu-mi grăi vorbe viclene / De ți-e milă de copii/ Şi de vrei ca să mai fii, / Lasă legea creştinească / Şi te dă-n legea turcească*”.

„ — *Facă Dumnezeu ce-o vrea,/ ...Nu mă lăs de legea mea!*“. El asistă neputincios la uciderea fiului său cel mai mare: „*Din coconi îşi alegea/ Pe cel mare şi frumos/ Şi-l punea pe scaun jos/ Şi cât pala repezea,/ Capul iute-i reteza!*“.

Ca şi Iov, personajul din Biblie, care este încercat pentru credința lui, Brâncoveanu răspunde: *„Doamne! fie-n voia Ta!“*. El îi spune sultanului: „*Mare-i Domnul Dumnezeu!/ Creştin bun m-am născut eu,/ Creştin bun a muri vreu...*“, iar fiului său mic îi spune că-i mai bine să dobândească lumea cea cerească, decât cea pământească: „*Taci, drăguță, nu mai plânge,/ Că-n piept inima-mi se frânge./ Taci şi mori în legea ta,/ Că tu ceru-i căpăta!*“.

Plin de durere, domnul muntean îşi sărută fiii morți: „*Apoi el se-ntuneca/ Inima-i se despica,/ Pe copii se arunca, /Îi bocea, îi săruta/ Şi turbând apoi striga: — Alelei! Tâlhari păgâni!/ Alelei! voi, feciori de câini!/ Trei coconi ce am avut,/ Pe toți trei mi i-ați pierdut!*“ El rosteşte un blestem cumplit împotriva turcilor: „*Dare-ar Domnul Dumnezeu,/ Să fie pe gândul meu:/ Să vă ştergeți pe pământ./ Cum se şterg norii de vânt./ Să n-aveți loc de-ngropat,/ Nici copii de sărutat!*“.

Martiriul domnului român este semnificativ pentru tăria credinței sale în Dumnezeu, dar şi pentru bestialitatea turcilor: „*Trupu-i de piele jupea,/ Pielea cu paie-o umplea,/ Prin noroi o tăvălea/ Şi de-un paltin o lega/ Şi râzând aşa striga:/ — Brâncovene Constantin,/ Ghiaur vechi, ghiaur hain!/ Cască ochii-a te uita/ De-ți cunoşti tu pielea ta!*“ El moare ca mucenic mărturisitor şi de aceea a fost canonizat de Biserica Ortodoxă Română: „*Să ştiți c-a murit creştin/ Brâncoveanu Constantin*.“

Apărarea credinței ortodoxe, a tezaurului nostru spiritual în zilele noastre este o datorie a fiecărui român, fiindcă atacul sectelor, a dușmanilor ortodoxiei este satanic, viclean şi vizează tâlhăria de suflete. În acest context, modelul domnului român, care formează esența baladei, se cuvine urmat de toți cei ce poartă cu mândrie numele de român.

Balada poartă amprenta stilului popular, care se caracterizează prin oralitate, simplitate, nuanțare, profunzime, prozodie, specific național.

Oralitatea este exprimată prin dialogurile dintre Constantin Brâncoveanu şi sultan, prin cuvintele, pe care domnul muntean le adresează fiului mai mic, ca să-l încurajeze, prin blestemul rostit împotriva neamului turcesc.

Nuanţarea se realizează prin expresivitatea epitetelor, comparaţiilor, metonimiilor. Astfel avem epitetele *vechiu,* care are „u“ final, ca în limba veche, şi *hain* („*Boier vechiu, ghiaur hain*“, care este de origine turcă şi înseamnă rău); *blândă* („*Faţa blândă el spăla*“), *turbaţi* („*câini turbaţi*“ — metaforă pentru turci), *gingaş, neted, gălbiu* („*Pe cel gingaş mijlociu/ Cu păr neted şi gălbiu*“), *mare, frumos* („*Pe cel mare şi frumos*“), *greu* („*greu ofta*“), *amar* („*amar se spăimânta*“).

Metafora „*cum se şterg norii la vânt*“ dă expresivitate blestemului rostit de domn, ca şi „*feciori de câini*“, prin care sunt definiţi ienicerii turci. Mai numeroase sunt metonimiile: „*inima-i se despica*“, „*să vă ştergeţi pe pământ*“, „*inima-mi se frânge*“, „*Trupu-i de piele jupea,/ Pielea cu paie-o umplea*“, „*De-aţi mânca şi carnea mea*“, dar şi mult mai expresive, dovedind măiestria artistică a poetului popular.

Specificul naţional rezultă din folosirea unor termeni turceşti, asimilaţi în limba română ca: ienicer — infanterist turc, vizir — ministru turc, sultan — împăratul turc, mazilit — domn alungat, ghiaur — creştin, Stambul — Constantinopol, Imbrohor — nume turcesc, gealat — călău, din folosirea cuvintelor: „*se oţerea*“ cu sens de a se mânia, „*ai chitit*“ cu sens de ai urmărit, „*iuruşea*“ — a da iureş, a năvăli, „*coconi*“ — copii, aşa cum sunt folosiţi în limbajul popular, în dialectul muntean.

Prozodia populară este bine exprimată prin versuri de 7–8 silabe, ca în baladele populare, prin monorima împerecheată, prin ritmul trohaic, prin aliteraţii şi asonanţe: „*că tu ceru-i căpăta*“.

Versul „*Apoi el se-ntuneca*“ nuanţează psihologic personajul, arătând mânia domnului Brâncoveanu înainte de a rosti blestemul, dar şi pentru a sugera coborârea lui în lumea umbrei morţii. Blestemul nu este creştin, fiindcă porunca Domnului Iisus Hristos este: „*Iubiţi pe duşmanii voştri*“. Durerea domnului exprimă însă pedeapsa ce-o meritau turcii, fiindcă ucid copii nevinovaţi, dar şi durerea neamului românesc, sfâşiat de aceste fiare cu chip de oameni.

3.7. *Tinereţe fără bătrâneţe*

Tema acestui basm o formează mitul Marea Trecere. Ideea este că dobândirea vieţii eterne trebuie însoţită şi de o pregătire pentru a respecta reguli specifice acestei lumi, dominată de legea lui Dumnezeu. Fiul de împărat se naşte doar când tatăl său îi promite *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte.* Crescut mare şi voinic, fiul de împărat pleacă să-şi împlinească destinul, pentru care s-a născut, fiindcă el este Făt-Frumos,

adică o reprezentare antropomorfă a mitului Sfântul Soare. El dobândeşte calul cu aripi, armele tatălui şi pleacă însoţit până la marginea împărăţiei. El le învinge pe Ghionoaie şi pe Scorpie, reprezentări simbolice ale forţelor răului. A treia încercare era de a trece pădurea plină de fiare. El profită de momentul când fiarele se adunau, ca zânele să le dea de mâncare. Zânele îl apără şi intră în palat. El va fi recunoscut de lighioanele pădurii şi se va bucura de viaţă fără bătrâneţe, fără boli şi necazuri. Însoţindu-se cu zâna cea mică, Făt-Frumos află că nu are voie să intre în Valea Plângerii. La o vânătoare, el calcă această regulă şi este cuprins de dor şi tristeţe. În zadar îi spun zânele că ai lui au murit demult, el stăruie să plece să-şi vadă părinţii. Făt-Frumos se întoarce, dar locurile şi oamenii erau complet schimbate. Nimeni nu mai ştia de Scorpie, de Ghionoaie şi toţi oamenii râdeau de el. Începe să albească, să îmbătrânească repede. Ajuns în împărăţia tatălui său, constată că palatele erau dărâmate, oraşele se schimbaseră. Calul îl părăseşte, ca să aibă timp să se întoarcă în ţara zânelor. Feciorul de împărat cutreieră ruinele şi-şi găseşte, ascunsă într-un tron, aşteptându-l, moartea.

Firul narativ este o succesiune de motive ca: motivul împăratului fără urmaşi, motivul tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte, motivul învingerii obstacolelor puse de forţele răului, motivul lumii ideale a zânelor, motivul dorului, motivul *fortuna labilis.*

Basmul, în general, se caracterizează prin eroi fantastici sau reprezentări ale unui mit, în împrejurări fantastice sau sugerând un mit. El are sensul de a da o învăţătură esenţială şi cultivă virtuţile morale. Eroii, obiectele, animalele, întâmplările au un caracter simbolic şi impun o interpretare.

Imaginea lui Făt-Frumos nu mai este ideală ca a zânelor, ca în mitul Sfântul Soare. Nu mai avem un erou zeu nemuritor, ci un erou supus destinului uman tragic (*fortuna labilis*), care are amintiri, regrete, sentimente, greşeli. Basmul propune o meditaţie asupra condiţiei omului, asupra idealurilor lui, asupra lumii eterne. Cauzele, pentru care între condiţia omului şi aceea a lumii eterne apar incompatibilităţi, vor fi reluate în poemul *Luceafărul* de Mihail Eminescu. În lumea relativă a omului, greşelile sunt relative, în lumea perfectă, absolută, eternă, greşelile sunt eterne, absolute şi nu mai pot fi reparate. Această problemă o regăsim şi în textul *Bibliei,* prin miturile Adam şi Eva şi a îngerilor căzuţi. Aceasta este cauza pentru care greşelile demonilor sunt eterne şi ei nu pot redeveni îngeri. De aceea a trebuit Domnul Iisus Hristos să vină pe pământ şi să ne răscumpere prin sacrificiul de sine.

3.8. *Greuceanu*

3.8.1. *Greuceanu* este un basm popular şi are ca temă lupta dintre bine şi rău. Binele este reprezentat de Greuceanu, fiindcă, asemeni lui Făt-

Frumos, luptă împotriva zmeilor, care reprezintă răul. Răul, pe care-l fac zmeii, constă în faptul că fură soarele şi luna de pe cer, adică lumina. Împăratul Roşu promite celui care le va aduce că îi va da fiica de soție şi o jumătate de împărăție. Mulți voinici se oferiră, dar nu reuşiră. Acest element arată caracterul excepțional al lui Greuceanu, care se roagă de împărat să-i ierte pe ceilalți voinici, căci el va aduce înapoi soarele şi luna. El pleacă împreună cu fratele său la Faurul Pământului şi se sfătuiesc cum să ducă lupta. Apoi Greuceanu se desparte de fratele său, după ce se înțeleg asupra semnelor, prin care să cunoască fiecare soarta celuilalt. Fratele lui Greuceanu rătăceşte fără nici un rost prin lume şi se întoarce la locul despărțirii. Greuceanu însă ajunge la palatul zmeilor, se preface în porumbel şi apoi în muscă, pentru a afla unde sunt zmeii, când şi pe unde se vor întoarce. Greuceanu se ascunde sub un pod, pândind întoarcerea zmeilor de la vânătoarea din Codrul Verde, se va lupta cu zmeul cel mic şi cu cel mijlociu şi-i va omorî. Cu zmeul cel mare lupta a fost grea. Greuceanu îl bagă în pământ până la gât. El află de la zmeu că soarele şi luna erau închise într-un turn, iar cheia era degetul cel mic al zmeului. Îi ia zmeului degetul cel mic, îl ucide, găseşte cula din Codrul Verde şi aruncă soarele şi luna pe cer. Oamenii mulțumesc lui Dumnezeu că a dat putere lui Greuceanu în lupta împotriva zmeilor. La întoarcere, Greuceanu se întâlneşte cu fratele său şi loveşte zmeoaicele, care voiau să se răzbune. Ele luaseră forma unui păr cu roade şi a unei grădini înflorite. Mama zmeilor îi urmăreşte până la Faurul Pământului. Acesta pregăteşte un chip de fier al lui Greuceanu, înroşit în foc. Muma zmeilor îl înghite şi moare, prefăcându-se într-un munte de fier. Greuceanu dovedeşte de mincinos pe sfetnicul care, cu ajutorul diavolului, îi furase paloşul şi susținea că se luptase cu zmeii.

3.8.2. Basmul *Greuceanu* este o creație epică în proză, cu personaje fantastice şi întâmplări excepționale imaginare, realizate în scopul unei învățături morale. Eroul principal, Greuceanu, este viteaz, curajos, inteligent, bun cu toată lumea.

El intervine pentru iertarea voinicilor, fiindcă nu au reuşit să se lupte cu zmeii, şi chiar a sfetnicului mincinos, când a vrut să-i fure răsplata. Greuceanu oferă un model de comportare morală, fiindcă a ierta, a avea milă nu numai pentru flăcăii căzuți în închisoare pentru orgoliul lor, ci şi față de dușmanul său, înseamnă a respecta normele de viață creştină.

Greuceanu posedă atributele lui Făt-Frumos şi este o personificare a mitului Sfântul Soare. El are un paloş fermecat şi acesta îi dă o putere deosebită asupra zmeilor, aşa cum au arhanghelii asupra demonilor. Lupta sa este împotriva vrăjmaşilor zmei, personificări ale demonilor, şi reprezintă războiul simbolic cu lumea căzută în puterea forțelor întunericului.

Urmează apoi un război direct cu demonul, care-i fură paloşul, adică puterea, şi-l dă sfetnicului. Capacitatea lui Greuceanu de a se transforma în porumbel, în muscă, în buzdugan reflectă înțelegerea deosebită a poporului nostru față de lumea ce ne înconjoară. Ea este o lume a formelor, ce pot fi schimbate. Cel care este etern este spiritul. El poate, prin puterea lui, să realizeze orice metamorfoză.

Soarele şi Luna sunt simboluri ale conştiinţei universale. Ele patronează ca în balada *Mioriţa* o nuntă simbolică dintre spirit, reprezentat prin păstor ca principiu masculin (mirele) şi natură, ca principiu feminin (*„O mândră crăiasă / A lumii mireasă“*). Zmeii le fură pentru a împiedica în mod simbolic lumina, adică spiritul să existe în lume şi să o conducă. Actele lui Greuceanu au astfel sensul de a restabili echilibrul cosmic, pentru a face posibilă existența lumii şi a oamenilor.

În acelaşi timp, el nimiceşte forțele răului, care vor în esență să distrugă lumea. Faptul că el obține jumătate din împărăția lumii, adică a împăratului Roşu, arată restabilirea echilibrului dintre spirit şi lume. Nunta cu fata împăratului Roşu exprimă, ca şi în *Povestea lui Harap Alb* de Ion Creangă, unirea dintre spirit şi natură.

3.8.3. Stilul din basmul *Greuceanu* este popular, adică expresiv, bogat, nuanțat, cu mulți termeni dialectali şi regionali, cu expresii ale limbii vorbite, fiindcă oralitatea este o trăsătură caracteristică a stilului popular. Dintre termenii dialectali şi regionali, utilizați în basmul *Greuceanu,* menționăm: *„nămezi“, „culă“, „cătrănit“, „leş“, „tartor“, „întrolocare“, „înfurci“, „pasămite“, „cuşniță“, „răvaş“, „stană“, „veric“, „poticăli“, „mangosit“, „becisnic“, „palavratic“, „a tărăgăi“, „d-alea“, „dete“, „trămise“, „mumă-sa“, „reteza-ți-l-voi“, „semeți“, „merinde“, „ogurliu“.*

Oralitatea stilului este cultivată prin multe expresii ale limbii vorbite ca: *„a umbla în sec“, „frate de cruce“, „li se înfurci calea“, „stană de piatră“, „dau din colț în colț“, „a scos la bun capăt“, „nu toate muştele fac miere“.*

Pentru a da expresivitate textului, autorul popular utilizează o serie de procedee stilistice ca: epitete, metafore, comparații, metonimii, simboluri. Exemplificăm cele mai semnificative epitete: *„pasăre cernită“, „sfetnicul cel palavratic“, „zmeul spurcat“, „diavolul şchiop“, „împieliților vrăjmaşi“, „semnul de întrolocare“.* Dintre comparații şi metafore amintim pe cele mai semnificative: *„mergeau ca săgeata“, „repede ca vântul“, „nebun de bucurie“, „Greuceanu de aur“.*

Metonimiile arată substituția cauză-efect: *„Suflă asupra lor şi le dete duh de viață“, „de sărea scântei din el“, „se prefăcu într-un munte de fier“, „începu stana de piatră a tremura“, „de-i pârâi oasele“.*

Simbolurile concentrează firul narațiunii: *„luna şi soarele“, „chipul lui Greuceanu din fier“, „se face un porumbel“, „cheia este degetul meu cel*

mic", „cuțitul ruginit", „basmalele vor fi rupte la mijloc". Hiperbolele au rolul de a impresiona prin exagerarea efectelor: *„se zguduia unul pe altul de se cutremura pământul", „a lovit stana de se cutremura pământul", „cu o falcă în cer şi cu alta în pământ"*.

Sunt utilizate, cu efecte expresive, interjecții predicative: *„Ea, înghiorț! înghite", „hâț în sus şi hâț în jos"*.

4. Cultura şi literatura română în Evul Mediu

4.1. Limbile de cancelarie în Evul Mediu

Limbile de cancelarie în Evul Mediu erau latina, greaca, slavona, în care se oficia cultul religios creştin în mănăstiri, ca aşezăminte de învățământ, şi instrucția se făcea în aceste limbi. Limba română, folosită de poporul român, va pătrunde mai târziu în cancelariile domneşti, dar Biserica Ortodoxă Română îşi va asuma rolul de a folosi scrisul şi cititul în limba română, având un rol decisiv în apariția culturii în limba română.

Limba latină va fi prezentă pe multe inscripții, dar şi în documente. Astfel, în *Cronica Notarului Anonim* găsim înserat textul în limba latină al răspunsului dat de Menumorut, duce al Bihariei — Crişana, lui Arpad, ducele Hungariei:

„*Spuneți lui Arpad, ducele Hungariei, domnul vostru. Datori îi suntem ca un prieten la un prieten, cu toate ce-i sunt necesare, fiindcă e om străin şi duce lipsă de multe. Teritoriul însă, ce l-a cerut bunei noastre voințe, nu i-l vom ceda niciodată, câtă vreme vom fi în viață. Şi ne-a părut rău că ducele Salanus i-a cedat un foarte mare teritoriu, fie din dragoste, cum se spune, fie de frică, ceea ce se tăgăduieşte.*

Noi însă, nici din dragoste, nici de frică, nu-i cedăm din pământ nici cât un deget, deşi a spus că are un drept asupra lui. Şi vorbele lui nu ne tulbură inima, că ne-a arătat că descinde din neamul regelui Attila, care se numea biciul lui Dumnezeu. Şi chiar dacă acela a răpit prin violență această țară de la strămoşul meu, acuma însă, grație stăpânului meu, împăratul din Constantinopol, nimeni nu poate să mi-o mai smulgă din mâinile mele."

Un document redactat în limba latină este *Memoriul lui Vlad Țepeş către Matei Corvin,* alcătuit de către Radu Grămăticul, ceea ce dovedeşte că scrisul şi cititul în limba latină s-au continuat în Țara Românească. Nicolaus Olahus, figură proeminentă a umanismului românesc, scrie în limba latină cartea sa *Hungaria,* în care avem o descriere a Țării Românești, a Moldovei, Transilvaniei, Țării Someşului, Țării Crişurilor şi a Țării Timişului. În ea se arată originea latină a limbii române şi originea romană a poporului român,

unitatea poporului român şi continuitatea românilor în Dacia, adică tezele etnogenezei:

„Românii se spune că sunt colonii romane. Dovada de acest lucru este faptul că au multe cuvinte comune cu limba latină. Monede romane se găsesc multe în acest loc şi ele constituie un neîndoielnic semn al vechimii stăpânirii romane prin părţile acestea... Moldovenii au aceeaşi limbă, religie şi obiceiuri ca şi muntenii.“

În limba greacă s-a oficiat cultul religios, s-au realizat unele scrieri ca aceea a lui Stavrinos, vistiernicul lui Mihai Viteazul: *Povestea preafrumoasă a lui Mihai Viteazul. Cronica lui Gheorghe Palamed*, tot în limba greacă, este mai puţin cunoscută, dar s-a păstrat la British Museum.

4.2. Literatura română în limba slavonă

Scrisul şi cititul în limba slavonă pătrund pe teritoriul nostru în sec. al X-lea, dar abia din sec. al XII-lea avem primele documente scrise.

Filotheiu monahul, un logofăt al lui Mircea cel Bătrân, ne-a lăsat un imn (polieleu), care s-a păstrat sub forma unor copii mai târzii, din sec. al XV-lea.

Grigore Ţamblac vine în Moldova în timpul lui Alexandru cel Bun, ţine un ciclu de şaptesprezece cuvântări, ajunge egumen al Mănăstirii Neamţ, mitropolit în Rusia, de unde se întoarce în Bulgaria. De la el ne rămâne, în limba slavonă, *Cuvânt panegeric al sfântului şi cinstitului mare mucenic Ioan cel Nou,* în care se povesteşte martirajul Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava, din anul 1300, când a fost ucis de tătari în Cetatea Albă, în urma intrigilor catolicului Rietz, căruia i-a arătat cât sunt de rătăciţi catolicii de la adevărata credinţă.

Cronica lui Ştefan cel Mare s-a păstrat la München, într-o traducere în limba germană. A fost dusă de o solie în Germania, pentru a cere venirea unui medic german, care să-i trateze rana de la picior.

Letopiseţul de la Bistriţa cuprinde, în afară de cronica lui Ştefan cel Mare, şi o alta mai mare, care începe de la descălecatul Ţării Moldovei (1359) şi ajunge până la urcarea pe tron a lui Ştefan cel Mare.

Letopiseţul de la Putna s-a păstrat într-un grup de cronici la Kiev şi a scris-o călugărul Isaia, de la Mănăstirea Slatina. Este o copie a originalului de la Putna.

Cronica anonimă s-a păstrat într-o colecţie de cronici ruseşti. Este o variantă a cronicii de la Putna, dusă de solii lui Ivan al III-lea, cneaz al Moscovei, care avea un fiu căsătorit cu Elena, o fiică a lui Ştefan cel Mare.

Cronica moldo-polonă a fost scrisă la curtea lui Alexandru Lăpuşneanul, de un cunoscător al limbii polone (probabil un sol Brzeski Nicolae, trimis al regelui Sigismund August). Cuprinde vechile cronici ale Moldovei, urmate de cronica lui Macarie.

Cronica lui Macarie este scrisă de un călugăr cu acest nume, care ajunge egumen de Neamț, apoi episcop de Roman în timpul lui Petru Rareș. Scrie din porunca lui Petru Rareș. Reia cronica de la Putna, la care adaugă evenimentele domniei lui Bogdan cel Orb şi continuă cu evenimente din timpul lui Ştefăniță, nepotul lui Ştefan. Domnia lui Petru Rareş este prezentată vag, fără date precise. Cronica se încheie cu anul 1541.

Cronica lui Eftimie a fost scrisă de Eftimie, egumen al Mănăstirii Neamț. El scrie din porunca lui Alexandru Lăpuşneanul. Eftimie a fost episcop în Transilvania. Continuă cronica de la Petru Rareş, arată toate abuzurile fiului acestuia Iliaş, care s-a turcit, jefuind țara. Îl descrie în culori favorabile pe Alexandru Lăpuşneanul, ca domn evlavios, bun, milos, ctitor al Mănăstirii Slatina.

Cronica lui Azarie care a fost călugăr, probabil, la Mănăstirea Golia. Reia cronicile Moldovei de la descălecat, apoi o adaugă pe aceea a lui Macarie şi o parte proprie până la urcarea pe tron a lui Petru Şchiopul, din porunca căruia scrie.

Toate aceste cronici au alcătuit izvoarele marilor cronicari moldoveni: Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, dar şi primele modele narative.

4.3. *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*

Neagoe Basarab, ctitor al Mănăstirii Curtea de Argeş şi al Mitropoliei din Târgovişte, a dorit să pună bazele unei culturi naționale în spirit renascentist. Cartea sa a fost redactată în limba slavonă, pe care evlaviosul, instruitul şi patriotul domn o cunoştea.

Cartea are unsprezece părți şi cuprinde sfaturi cu caracter politic, militar, dar şi un mod de a modela în spiritul moralei creştine. El utilizează în acest sens *Oglinzile domnitorilor* şi *Ceasornicul domnilor,* modele bizantine, imitate de literaturile în limba slavă.

În prima parte, Neagoe sfătuieşte pe fiul său să păzească poruncile lui Dumnezeu, căci nu-i va fi de nici un folos sprijinul împăraților lumii, pe când ajutorul lui Dumnezeu îl va scoate din toate necazurile. Se folosesc argumente din viața regilor Saul şi David, din viața sfinților Constantin şi Elena, din romanul popular *Varlaam şi Ioasaf*. Se introduc parabole ca cea a privighetorii, a celor două coşciuge, a celor trei prieteni.

În partea a doua sunt cuprinse sfaturi cu privire la guvernare, dar începe cu două capitole, având un conținut religios: unul referitor la cinstirea sfintelor icoane şi altul referitor la iubirea lui Dumnezeu. Cel mai liric capitol este o meditație pe tema *fortuna labilis,* provocată de mutarea osemintelor mamei sale şi a copiilor săi în criptele de la Argeş. El îl sfătuieşte pe fiul său să cultive cu grijă grădina boierilor şi a slujitorilor săi. Îl învață cum să primească solii, cum să facă judecățile, cum să înlăture

pizma şi răzbunarea, cum să fie milostiv şi îndurător, cum să organizeze armata pe câmpul de luptă.

Cartea se încheie cu o rugăciune, cu acel „cuvânt de iertare“, pe care domnul îl adresează fiilor săi.

Sâmburele acestei cărți îl formează ideea monarhiei absolute de drept divin, specifice lumii feudale. Principiile de guvernare au la bază morala creştină. Funcțiile în stat să le dea după vrednicie şi să le cumpănească bine. Discreția, prudența, răbdarea, înțelepciunea să fie reguli de conduită. Când primeşte soli, Curtea şi domnul să fie împodobiți de gală. Domnul să nu răspundă nimic solului, să se sfătuiască cu boierii, să se roage Mântuitorului şi Maicii Preacurate să-i dea gândul cel bun, să-l discute cu boierii şi apoi să-l comunice solului. Sunt inserate fragmente din omiliile lui Ioan Hrisostomul şi din Simion Monahul.

4.4. Renaşterea şi reforma — ecourile lor în spațiul carpato-dunărean

Renaşterea este un curent european, determinat de redescoperirea valorilor culturilor şi civilizațiilor antice, care puneau în centrul lor omul, şi nu pe Dumnezeu. Această nouă concepție — omul ca centru al universului — a dus la apariția umanismului, la crearea unei culturi şi literaturi laice. În Moldova şi Țara Românească avem câteva momente semnificative ale Renaşterii, datorită activității unor domni luminați şi patrioți.

Ştefan cel Mare a fost şi un ctitor de cultură. În timpul său se construiesc cetăți, mănăstiri şi alte edificii. Apare stilul moldovenesc bine reprezentat de mănăstirile din Bucovina, dar mai ales de Mănăstirea Voroneț. Este scrisă cronica Țării Moldovei.

Activitatea lui va fi reluată de alți voievozi, dintre care cel mai de seamă este Vasile Lupu, în timpul căruia se zideşte monumentul de la Trei Ierarhi din Iaşi, se întemeiază Şcoala Vasiliană, îşi începe activitatea o tipografie, apare *Pravila aleasă*, se introduce limba română în cancelaria domnească. Activitatea mitropolitului Varlaam dă o deosebită strălucire epocii domniei lui Vasile Lupu.

În Țara Românească, domnul Neagoe Basarab zideşte Curtea de Argeş, scrie *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*. Dintre cei mai luminați domni munteni îl amintim pe Constantin Brâncoveanu, care ctitoreşte Mănăstirea Horezu, construieşte palatul Mogoşoaia; apare stilul brâncovenesc, se începe munca pentru traducerea şi tipărirea *Bibliei de la Bucureşti.*

Reforma a fost o mişcare contestatară religioasă împotriva bisericii catolice, care impunea o dictatură asupra țărilor din Apusul Europei. Ecoul acestei mişcări în țările române a constat în traducerea şi tipărirea cărților de cult în limba română, introducerea limbii române în oficierea cultului

religios, în apariția primelor elemente de viață culturală şi literară în limba română.

4.5. Textele rotacizante

Textele rotacizante sunt primele traduceri de texte religioase în limba română, care s-au păstrat. Se numesc aşa, fiindcă se caracterizează prin prezența fenomenului fonetic al rotacismului, adică a folosirii consoanei **r** în locul consoanei **n** între două vocale (*lumiră* pentru lumină, *bire* pentru bine), în cuvintele de origine latină.

Fenomenul este prezent şi astăzi în Bucovina, unde au fost găsite. Teoria că ele ar aparține zonei Maramureşului, unde este prezent rotacismul, nu este un argument. În Maramureş nu au existat mănăstiri, focare de viață spirituală, ca în Bucovina. Elementele ardeleneşti, prezente în aceste texte, au o explicație foarte simplă. Este atestată prezența, în satul Voroneț, a unor grupuri de români, refugiați din Ardeal, din cauza violentelor persecuții maghiare.

Textele rotacizante sunt: *Codicele Voronețean, Psaltirea Scheiană, Psaltirea Voronețeană, Psaltirea Hurmuzachi.*

Codicele Voronețean a fost descoperit la Mănăstirea Voroneț, în 1871, de către Grigore Crețu. El cuprinde partea de la sfârşitul Sfintei Evanghelii, Faptele Apostolilor şi trei epistole, una a Sfântului apostol Iacov şi două ale Sfântului apostol Petru. Textul a fost publicat pentru prima oară în 1885. Originalul se păstrează la Biblioteca Academiei Române.

Psaltirea Scheiană a fost donată Academiei Române de Sturza Scheianu. Cuprinde Psalmii lui David, Rugăciunea Anei, Cântarea lui Moise, Cântarea Sfintei Fecioare. Are 530 de pagini.

Psaltirea Voronețeană a fost găsită de Simion Florea Marian. Se află la Academia Română. Ea dă în paralel textul slavon şi traducerea românească. A fost publicată de Ovid Densusianu.

Psaltirea Hurmuzachi a fost donată Academiei Române de Eudoxiu Hurmuzachi. Este o traducere deosebită de celelalte.

Textele rotacizante se disting printr-o serie de particularități ale limbii:

– prezența rotacismului: genune>*gerure*, tine>*tire*, rugăciune >*rugăciure;*

– folosirea lui **gi** pentru **j**: gioc, giude, gios;

– contragerea diftongului **oa**: nopte, totă, morte (ca în Ardeal);

– păstrarea lui **n** urmat de **i**: întâniu, spuniu, vulponiu;

– păstrarea lui **u** final: domnu, împăratu (îl găsim şi azi în Bucovina);

– păstrarea unor cuvinte latine, azi dispărute din limbă: arină, agru, gerure, gintu, măritu (mire), vărgură (fecioară), fămeaie (familie);

– cuvinte cu sensuri vechi: codru–munte, săruta–salutare, strat–aşternut, cumplit–sfârşit, giudeț–judecată.

Concluzii

Textele rotacizante:

a) conservă forme de trecere de la latina populară la limba română;

b) păstrează cuvinte din limba latină, azi dispărute;

c) arată influenţa limbii slave asupra limbii române;

d) arată efortul cărturarilor români de a introduce limba română în oficierea cultului religios;

e) au constituit punctul de plecare pentru tipăriturile făcute de diaconul Coresi şi pentru alte traduceri şi tipărituri în limba română.

4.6. Primele tipărituri în limba română

Primele tipărituri în limba română — *Liturghier* (1508), *Octoich* (1510), *Evangheliar* (1512) — sunt realizate de călugărul sârb **Macarie,** la Târgovişte, cu ajutorul unei tipografii, cumpărată de Radu cel Mare de la Veneţia.

Dimitrie Liubavici tipăreşte, la Târgovişte, începând cu 1547, câteva cărţi: *Molitfelnic, Evangheliar, Apostol, Triod – Penticostar.*

Filip Moldoveanu tipăreşte, în 1544, la Sibiu, *Catehismul luteran.*

Diaconul Coresi tipăreşte, la Braşov, cu ajutorul judelui Hans Benkner, care avea o fabrică de hârtie, mai multe cărţi în limba română şi altele în slavonă. Dintre cele tipărite în limba română menţionăm: *Catehismul* (1559), *Tetraevangheliarul* (1561), *Lucrul apostolic* (1563), *Cazanie şi Molitvelnic* (1564), *Liturghier* (1570), *Psaltire* (1570), *Psaltirea slavo-română* (1577), *Pravilă* (1570-1580), *Evanghelie cu tâlc* (1581).

Cărţile tipărite de diaconul Coresi au avut o mare circulaţie şi au pus bazele limbii române literare vechi.

Palia de la Orăştie (1582) este tipărită de Şerban, fiul lui Coresi. Cuprinde primele două capitole din Biblie: Creaţiunea (Bitia) şi Ieşirea (Ishodul). Traducerea s-a făcut după un text latin.

4.7. Primul document laic în limba română — *Scrisoarea boierului Neacşu*

Scrisoarea boierului Neacşu către Hans Benkner, judele Braşovului (1521) este unul din puţinele documente păstrate. Se mai pot menţiona: *Scrisoarea lui Cocrişel*, ostaş al lui Mihai Viteazul la 1600, *Scrisoarea lui Ştefan cel Mare,* trimisă principilor europeni după victoria de la Vaslui.

Spre deosebire de alte texte, scrisoarea boierului Neacşu are o limbă fluentă, presărată de expresii slavone (I pak, za), care dovedesc o anumită deprindere a scrisului în limba română. Prin ea, boierul Neacşu din Câmpulung (Dălgopole) îl înştiinţează pe Hans Benkner, judele Braşovului, de o eventuală incursiune a turcilor în nordul Dunării.

Textul atestă unele particularităţi ale limbii române folosite în acea vreme, particularităţi pe care le menţionăm:

– păstrează forme vechi ale unor substantive ca: *ţeară*, *corabii*, *omin* pentru oameni, dar şi *umin*;

– conservă **u** final (*cumu*) şi formele vechi ale unor prepoziţii: *den, pre, pren*;

– foloseşte forme vechi ale pronumelui: *loi* (lui), *tote* (toate), *miu* (meu), *ceale* (acele);

– păstrează elementele slavone în introducerea scrisorii.

5. Contribuţia literaturii religioase la formarea limbii şi literaturii române

5.1. Literatura apocrifă, hagiografică şi a romanelor populare

Literatura apocrifă păstrează documente, care arată răspândirea unor legende cu caracter religios, cum sunt: *Legenda lui Adam şi Eva, Lupta lui Satana cu arhanghelul Mihail, Disputa Mântuitorului cu Satana, Apocalipsul Sfântului apostol Pavel, Călătoria Maicii Domnului în iad, Moartea lui Avram, Legenda Duminicii, Legenda Sfintei Vineri, Legenda Sfântului Sisinie.*

Au avut o mare circulaţie romanele populare: *Alexandria*, *Varlaam şi Ioasaf*, *Archirie şi Anadan*, precum şi *Viaţa Sfântului Nifon,* scrisă de Gavril Protul.

5.2. Mitropolitul Varlaam — *Carte românească de învăţătură*

Cartea românească de învăţătură a Mitropolitului Varlaam cuprinde 74 de predici, în care, plecând de la textul Sfintei Evanghelii, se dau sfaturi privitoare la îndepărtarea viciilor şi patimilor, de ajutorarea aproapelui.

Sunt introduse legende hagiografice, precum cele despre sfinţii Gheorghe, Dimitrie, Petru şi Pavel, Ioan cel Nou, sfânta Paraschiva, preluându-le din *Cazania,* tradusă de Udrişte Năsturel, sau din *Cazania* lui Coresi. Mitropolitul Varlaam foloseşte o limbă curăţită de expresiile slave, având la bază limba populară, cu fraze pline de expresii plastice, dovedind talent literar. Redăm un scurt fragment spre ilustrare:

„Ce easte frica războiului: Două oşti stau împotrivă cu arme într-armaţi. Săbiile strălucesc, săgeţile acopăr soarele, sângele se varsă pe pământ ca pâraiele. Trupurile voinicilor zac ca snopii în vremea secerei.“

El are un rol important în formarea limbii române literare vechi, fiindcă scrie pentru întreaga „seminţie românească“ într-un stil literar.

Activitatea sa este bogată şi cuprinde următoarele scrieri: *Cele şapte taine, Răspunsul la catehism, Pravila* (1646). În *Cele şapte taine* arată că mântuirea se face prin ele. Se explică necesitatea unor canoane pentru

diferitele păcate. Cartea *Răspunsul la catehism* combate tezele protestante din *Catehismul luteran,* tipărit în 1544 la Sibiu, pe care îl găseşte la Udrişte Năsturel. *Pravila,* tipărită în 1646, introduce limba română în cancelaria domnească, este o replică la *Pravila,* tipărită la Govora, de către Matei Basarab.

Varlaam reprezintă cel mai bine momentul de înflorire a culturii din Moldova în timpul lui Vasile Lupu.

5.3. Mitropolitul Dosoftei — *Psaltirea în versuri* (1673)

Dosoftei are ca model pe Ian Kochanowski, care tradusese Psaltirea în limba polonă. Traducerea Psaltirii i-a cerut multă muncă, fiindcă o prelucrează cu ritmul, rima, metrica poeziei populare şi dă o culoare de specific naţional temelor biblice. El foloseşte expresii ca: *„descălecarea moşiei", „urice", „caftane", „bucine din corn de bour"*. Face efortul de a adapta limba română la problemele limbajului poetic şi dovedeşte capacitatea limbii române pentru o activitate literară. El face paşi importanţi pentru introducerea limbii române în oficierea cultului creştin ortodox. Imaginile folosite creează o stare afectivă pentru receptarea mesajului religios: *„Am mâncat pâine cu zgură / Şi lacrimi în bătătură / De faţa mâniei Tale", „În ce chip doreşte cerbul de fântână / Cându-l strânge setea de-l arde-n plămână / Sufletul meu, Doamne, aşa Te doreşte"*.

Unii psalmi, în urma versificaţiei populare, au pătruns în colinde, în cântecele de stea, în dramele populare ca *Vicleemul*. Pentru talentul său literar, el este considerat primul poet cult din literatura noastră.

Vieţile Sfinţilor cuprinde traduceri din greceşte şi sârbeşte ale unor legende hagiografice. În prima parte cuprinde legende referitoare la Domnul Iisus, la Maica Domnului, la apostoli. De exemplu ne povesteşte felul în care Domnul Iisus îşi imprimă chipul pe o năframă şi i-o trimite lui Avgar. Acesta se vindecă, închinându-se la icoana Domnului. În partea a doua se cuprind legende ale martirilor şi asceţilor, având ca idee centrală ajutorul dat de Domnul Iisus. Astfel, sfântul Tars este pus într-un sac cu vipere şi aruncat în mare. Este scos de îngeri şi merge pe valuri. Sunt cuprinse legendele sfinţilor Alexie, Eustaţiu, a celor şapte coconi din Efes, a sfintei Tecla.

5.4. Mitropolitul Antim Ivireanul — *Didahiile*

Didahiile sunt o suită de predici cu caracter moralizator, în care apar accente critice cu privire la lăcomia turcilor. Antim Ivireanul se consideră un doctor sufletesc şi de aceea face din literatură o armă ideologică creştină, folosind imagini pline de tâlc:

„Şi când ieşim de la biserică să nu ieşim deşerţi, ci să facem cum face ariciul, că după ce merge la vie, întâi se satură el de struguri şi apoi

scutură viţa de cad boabele pe jos şi se tăvăleşte pe jos de se înfig în ghimpii lui şi duce şi fiilor."

Didahiile au un stil vioi, idei precise, un accentuat spirit critic la adresa moravurilor şi instituţiilor epocii. Ele sunt pagini de literatură realistă, fiindcă tema, eroii, subiectul sunt luate din viaţa socială. Antim Ivireanul le spune boierilor cum trebuie să fie supuşi domnului. Remarcă năravul urât al înjurăturilor, critică obiceiul de a se duce la cârciumi. Combate lipsa de evlavie, făţărnicia, luxul boieroaicelor, lupta dintre partidele boiereşti, lipsa de patriotism. Va fi victima atitudinii sale patriotice, fiind ucis puţin timp după Constantin Brâncoveanu. A introdus limba română în toate momentele ritualului ortodox. A tradus şi tipărit multe cărţi. A fost canonizat de Biserica Ortodoxă ca mucenic.

5.5. Mitropolitul Simion Ştefan — *Noul Testament de la Bălgrad*

Personalitatea lui Simion Ştefan se exprimă prin cele două cărţi, tipărite la Bălgrad (Alba-Iulia), sub îngrijirea sa: *Noul Testament* (1648) şi *Psaltirea* (1651).

Traducerea *Noului Testament* s-a făcut după metoda comparativă, folosindu-se septuaginta şi traduceri în greacă, slavă, maghiară. Pentru realizarea traducerii s-au adoptat neologisme, cărora li s-a dat o haină românească: sinagogă, iotă, canon, areopag, teatron, ceea ce este o dovadă că s-a folosit textul septuagintei. Textul are 23 de predoslovii la fiecare din cărţile Noului Testament. Ele au fraze concise, clare şi aparţin, după stil, aceluiaşi autor. În *Predoslovie*, adică în cuvântul introductiv, Simion Ştefan pune problema limbii române unitare, fiindcă era conştient de unitatea poporului român:

„Bine ştim că cuvintele trebuie să fie ca banii, că banii aceia sunt buni, carii umblă în toate ţările, aşa şi cuvintele acelea sunt bune, care le înţeleg toţi."

El remarcă diferenţele dialectale şi rolul cărturarilor în modelarea limbii. Alături de *Cazania* lui Varlaam, de *Psaltirea* lui Dosoftei, textul *Noului Testament* a stat la temelia formării limbii noastre literare. În acelaşi timp, predosloviile şi notele laterale pot fi considerate primul manual de exegeză teologică. Textul a fost preluat în *Biblia de la Bucureşti,* fiindcă, aşa cum spunea mitropolitul Andrei Şaguna: *„Limba Bibliei pentru un popor numai odată se poate face."*

5.6. *Biblia de la Bucureşti*

Biblia, apărută în 1688, este un monument al limbii române literare. S-a folosit pentru redactarea textului, traducerea făcută de spătarul Nicolae Milescu, după o ediţie în limba greacă (Frankfurt, 1597), *Biblia,* tipărită la Anvers (1595), *Biblia* de la Ostrog (1581). Revizia textului au făcut-o mitropolitul Dosoftei, patriarhul Ierusalimului Dosithei, Mitrofan, episcop

de Huşi, Ghermano de Nyssis, directorul Academiei din Constantinopol, fraţii Şerban şi Radu Greceanu.

Textul este realizat într-o limbă română literară unitară, folosindu-se atât elementele graiului muntean, formele impuse de cărţile religioase tipărite în Moldova, precum şi de literatura istoriografică din sec. al XV-lea – al XVII-lea. Este cea dintâi operă de unitate naţională, în acel domeniu moral, de unde pleacă pe urmă toate celelalte forme de activitate socială. *Biblia de la Bucureşti* este o operă monumentală, care sintetizează efortul îndelungat al cărturarilor români de a scrie, citi şi oficia cultul religios ortodox în limba română. Nicolae Cartojan, în *Istoria literaturii române vechi,* arăta: *„Prin Biblia de la Bucureşti se pune în circulaţie o limbă literară, care reprezintă sinteza eforturilor tuturor scriitorilor ecleziastici români de până atunci şi se deschide calea, pe care se va dezvolta limba română literară de mai târziu.“*

6. Contribuţia literaturii istoriografice la formarea limbii şi literaturii române

6.1. Grigore Ureche — *Letopiseţul Ţării Moldovei – de când s-au descălecat ţara şi de cursul anilor şi de viaţa domnilor carea scrie de la Dragoş Vodă până la Aron Vodă (1359–1594)*

a) Originalul cronicii nu s-a păstrat, dar avem copii făcute de Simion Dascălul, Misail Călugărul şi Axinte Uricarul.

Grigore Ureche a cunoscut o serie de izvoare interne: *Cronica lui Ştefan cel Mare, Cronicele* lui Macarie, Eftimie şi Azarie, *Cronica Poloniei* a lui Ioachim Bielski, *Letopiseţul moldovenesc* de Eustratie Logofătul, *Cosmografia* de Gerard Mercator, *Cronograful* lui Manasses. El utilizează termeni arhaici, din limbile slavă, turcă, greacă: adet(tc.) — obicei, a astruca — a îngropa, brudiu — tânăr, crijeci — cruciaţi, dabilă — bir, ferinţă — apărare, a hălădui — a se salva, ocină — moşie, olăcar — curier, ţenchi — sfârşit, volnicie — libertate, predoslovie — introducere.

Grigore Ureche, alături de Miron Costin şi Ion Neculce, întemeiază genul epic, din care a evoluat romanul istoric de mai târziu. El reconstituie, din informaţii izolate, disparate, unitatea unei epoci într-un stil personal. Povestirea lui Grigore Ureche nu este ficţiune, ci un gen de literatură de factură istorică, fiindcă intenţia lui este de a ne prezenta istoria aşa cum s-a desfăşurat, o istorie evocată, şi nu una trăită direct. Cronica este o reconstrucţie, căreia i se dă un sens global educativ-umanist, ceea ce înseamnă creaţie, intenţii patriotice. Modelul narativ este organizat pe

nuclee, legate între ele printr-o viziune generală, moralizatoare. Cronica are aspectul unei povestiri de tip mozaicat, pentru că eroii şi evenimentele nu au continuitate. Eroii sunt caracterizaţi printr-o expresie: Rareş — *„păstorul cel bun“*, Alexandru cel Bun are *„darul de înţelepciune“*, Petre Şchiopul — *„domn de cinste“*, *„o matcă fără ac“*.

b) Portretul lui Ştefan cel Mare şi Sfânt este o pagină de literatură. Domnul este un model de vitejie şi înţelepciune. El este eroul luptei pentru apărarea fiinţei naţionale, este conştiinţa naţională personificată, este un prototip al principelui.

Portretul începe cu o antiteză între trăsăturile fizice (*„om nu mare de stat“*) şi cele spirituale. Domnul este văzut obiectiv: raţional, echilibrat (*„amintrelea era om întreg la fire“*), dar şi *„mânios şi degrabă vărsătoriu de sânge“* faţă de boierii nesupuşi. Era harnic (*„neleneşu“*), bun organizator (*„unde nu gândeai acolo îl aflai“*), strateg (*„la lucru de războaie meşter“*), era viteaz şi curajos (*„unde era nevoie, însuşi se vârâia“*), era tenace şi perseverent (*„şi unde-l biruiau alţii, nu pierdea nădejdea, că ştiindu-se căzut jos, să ridica deasupra biruitorilor“*). Unitatea dintre domn, popor şi ţară este subliniată afectiv: *„Iară pre Ştefan Vodă l-au îngropat ţara cu multă jale şi plângere în mânăstire la Putna“*.

Imaginea domnului este proiectată într-un spaţiu al mitului, fiindcă el pare a ţine un echilibru al universului, încât la moartea lui se declanşează stihiile: *„au fost ploi grele şi povoaie de ape şi multă înecare de ape s-au făcut“*. Domnul este un părinte, ţara este o familie: *„atâta jale era de plângea toţi ca după un părinte al său“*. Modelul eroului se împleteşte cu cel el sfântului*: „îi zicu sveti Ştefan Vodă nu pentru sufletul ce iaste în mâna lui Dumnezeu, că el încă au fostu om cu păcate, ci pentru lucrurile lui cele vitejeşti“*. Ştefan cel Mare şi Sfânt a fost şi un om politic, care a înţeles problemele sociale şi politice, de aceea, fiind pe patul de moarte, *„chemat-au vlădicii şi toţi sfetnicii săi, boierii cei mari şi alţi toţi câţi s-au prilejitu arătându-le că nu vor putea ţinea ţara, cum au ţinut-o el“*. Împletirea modelului eroului cu forţele supranaturale intră în concepţia astrologică a umanismului Europei de Est şi este determinată de războaiele neîntrerupte. Eroul este excepţional, are o tentă romantică *„câtu n-au fost aşa nici odinioară“*, dar şi realist prin ancorarea lui în problemele supravieţuirii fiinţei naţionale: *„au datu învăţătură să se închine turcilor“*.

Cronica lui Grigore Ureche conservă universul mental al omului culturii româneşti din prima jumătate a secolului al XVII-lea şi utilizează stilul narativ, care face primii paşi pentru a se desprinde de cel oral. El întemeiază, sub raportul limbii literare, o tradiţie, care va fi continuată de Miron Costin, Ion Neculce şi va fi valorificată apoi de Costache Negruzzi, iar mai târziu de Mihail Sadoveanu.

Interpolările lui Simion Dascălul, care introduce în textul cronicii o legendă şovină maghiară, că românii sunt urmaşii tâlharilor de la Râm, daţi în ajutor unui crai maghiar Laslo sau Laslău, nu are nici un temei. Nu a existat acest crai, iar la momentul venirii hunilor Imperiul Roman încetase să mai existe de şase secole. Ea va fi dezbătută de Miron Costin în *De neamul moldovenilor* şi de Dimitrie Cantemir în *Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor.*

6.2. Miron Costin — *Letopiseţul Ţării Moldovei — de la Aron Vodă încoace, de unde este părăsit de Ureche Vornicul din Ţara de Gios, scos de Miron Costin, vornicul de Ţara de Gios, în oraş în Iaşi, în anul de la ridicarea lumii 7183, eară de la naşterea Mântuitorului lumii lui Hristos 1675*

Intenţia lui Miron Costin era aceea de a scrie un Letopiseţ întreg al Moldovei, *„de la descălecatul ei cel dintâi, carele au fost de Traian împăratul“*, însă *„cumplitele vremi“* nu i-au îngăduit să-şi împlinească proiectul.

Letopiseţul cuprinde povestirea istoriei Moldovei de la Aron Vodă (1595) la Dabija Vodă (1661). Este un document de epocă, dar şi o frescă narativă despre o istorie crudă, despre moravurile politice, despre tragedia Moldovei. Sursele de informare sunt orale — povestirile boierilor bătrâni, care au participat la evenimente ca *„om de poveste“*. Are un stil instruit, cultivat, cu idei universal valabile. A utilizat, probabil, şi *Honograful leşesc.*

Limba cronicii lui Miron Costin are ca model limba vie a poporului, cu o construcţie savantă a frazei, care arată influenţa limbii latine, cu verbul la sfârşitul propoziţiei, cu o logică a ideilor. Fraza este amplă şi cu imagini plastice: *„biruit-au gândul“*, *„se sparie gândul“*, *„iaste inimii durere“*, *„ţara înlăcrimată“*, *„cumplite vremi“*, *„om de poveste“*. Foloseşte cuvinte care azi au dispărut din limbă: „*a amirosi*“ — a simţi, „*cumpănă*“ — primejdie, „*dodeială*“ — hărţuială, „*a hălădui*“ — a scăpa, „*îmă*“ —mamă, „*leato*”— an, „*a se legăna*“ — a sta la îndoială, „*lunecos*“ — nesigur, „*fără nădejde*“ — pe neaşteptate, „*a prepune*“ — a bănui, „*a se prileji*“ — a se întâmpla, „*ţenchi*“ — sfârşit, „*vâlfă*“ — fală, „*răpitor*“ — aprig. Introduce neologisme din limba latină: „*astronomie*“, „*cometă*“, „*canţeliar*“, „*comisar*“, „*gheneral*“, „*senator*“, „*ţărămonie*“.

Miron Costin este mai întâi un scriitor şi apoi un istoric, fiindcă pagina textului este elaborată ca stil şi ideaţie. El comentează, prin maxime şi cugetări, viaţa din Moldova. Elogiază cartea *„că nu este alta şi mai frumoasă şi mai de folos în toată viaţa omului zăbavă, decât cetitul cărţilor“*.

Miron Costin este un creator de atmosferă retrăită prin actul povestirii, în care îl atrage pe cititor. Istoria, oamenii şi ţara sunt ruinate, totul e un

infern, din care scapă doar un *„om de poveste“*. Este un naufragiu al omului şi al culturii. El contemplă *„paradisul devastat al Moldovei“* cu durere, aşa cum o va face şi M. Sadoveanu în romanul *Zodia Cancerului.*

Modelul narativ al cronicii lui Miron Costin este al unei povestiri cu idei, ca o meditaţie pe tema *fortuna labilis*. Prin cele 40 de maxime şi aforisme, avem o esenţializare a evenimentelor, se exprimă ideea ascunsă în povestire. Naraţiunea îşi află punctul de pornire în adevărul maximei. Istoria devine un spectacol tragic, într-un stil preromantic, demn de un povestitor meditativ ca M.Sadoveanu.

Structura narativă este liniară, cu puţine digresiuni. El introduce analiza psihologică, portretul moral, dramatizarea acţiunii, ca în episodul căderii domnului Vasile Lupu. Logofătul Ştefan Gheorghe vine cu *„faţa scornită de mâhniciune“* şi cere voie domnului să plece *„că îi este giupâneasa spre moarte“*. Domnul îi urează *„să afle lucrul spre voia sa“*. Comentariul *„Neştiutor gândul omului spre ce meneşte!“* este meditativ, dar şi ironic. Ştefan Gheorghe pleca la Bogdana, ca să vină cu oşti din Muntenia şi Transilvania şi să-l schimbe din domnie pe Vasile Lupu. Boierii Ciogoleşti şi serdariul Ştefan sunt arestaţi pentru participarea la complot. Punctul culminant este executarea lor. Comentariul este o concluzie: *„Iară osânda trage la plată“*. Vasile Lupu fuge spre Hotin. Atmosfera este specifică, ca în romanul lui Mihail Sadoveanu *Nunta domniţei Ruxandra*. Drama se bazează pe gesturi de mare adevăr psihologic, legat cu subtilităţi şi nuanţe.

Cronica lui Miron Costin aduce un moment de început al artei narative în literatura noastră.

De neamul moldovenilor şi din ce ţară au eşit strămoşii lor este o scriere polemică, în care combate *„basna“* lui Simion Dascălul şi lămureşte originile neamului. În *Predoslovie,* el arată răspunderea celui care scrie: *„Nici este şagă a scrie ocară vecinică unui neam, că scrisoarea este un lucru vecinicu. Când ocărăsc într-o zi pre cineva, este greu a răbda; dară în veci? Eu voi da seamă de ale mele, câte scriu”.*

Patriotismul este exprimat prin susţinerea tezelor etnogenezei: romanitatea poporului român, latinitatea limbii române, continuitatea românilor în Dacia, unitatea poporului român. El are convingerea că scrisul trebuie să slujească adevărul, că istoria şi literatura au un rol educativ, că a scrie este un act de răspundere în faţa istoriei. Lucrarea urma să aibă şase capitole. În primul capitol este descrisă Italia, în capitolul al doilea — evoluţia Imperiului Roman, în capitolul al treilea se prezintă Dacia, în capitolul al patrulea — războaiele purtate de Traian şi colonizarea Daciei. În capitolul al cincilea urma să se vorbească despre limba, credinţa creştină, portul, numele poporului român. Uciderea sa timpurie (1691), sub bănuiala

că ar fi participat la un complot împotriva lui Constantin Cantemir, opreşte activitatea sa creatoare.

Şi prin celelalte scrieri ale sale: *Cronica Ţării Moldovei şi a Munteniei,* scrisă în limba polonă*, Despre Moldova şi Ţara Românească* — poem în limba polonă, *Viaţa lumii* — poem ce are în centru motivul *fortuna labilis*, Miron Costin se dovedeşte cea mai luminată minte a epocii din Ţara Moldovei.

În prefaţa poemului *Viaţa lumii,* el se consideră poet fondator în limba română.

6.3. Ion Neculce — *Letopiseţul Ţării Moldovei — de la Dabija Vodă (1661) la Nicolae Mavrocordat (1743)*

În Predoslovie, el promite să fie obiectiv, adevărul făgăduit fiind adevărul privirii sale asupra istoriei. Accentul cade pe propriile informaţii: *„singur dintru a sa ştiinţă cât s-au tâmplat de au fost în viaţa sa“*. De aceea legendele şi informaţiile nesigure le adună în *O samă de cuvinte,* fiindcă doar cea referitoare la Dumbrava Roşie şi cea cu aprodul Purice le considera că ar putea fi reale.

Miezul istorisirii lui Ion Neculce îl formează domnia lui Dimitrie Cantemir, care devenise *„blând şi bun către toţi“*. Acesta realizează o alianţă cu Petru cel Mare. Venirea lui Petru cel Mare la Iaşi este prilejul pentru cronicar de a-şi arăta măiestria în arta portretului: *„Împăratul era un om mare, mai înalt decât toţi oamenii, iară nu gros, rotund la faţă şi cam smad, oacheş şi cam arunca câteodată din cap fluturând“*.

Nucleele povestirii sunt formate din informaţiile referitoare la evenimentele unei domnii. Ordinea narativă este cronologică, dar cultivă şi anticipaţia. Cronicarul este atras de evenimentele spectaculoase ca lovitura de stat a ţarinei Elisabeta sau salvarea hatmanului Buhuş, care se agaţă de coada unui cal şi este salvat de Constantin Cantemir, căftănit pe ascuns, face o farsă lui Dumitraşcu Vodă, punând să-i scrie *„cărţi cu vicleşug“*, că-i aduce caftan de reînnoire a domniei. În loc de caftan, îi citesc *„firmanul de mazilire“*. În timp ce poporul aruncă cu pietre după domnul mazilit, el puse *„de dzâce surlele şi trâmbiţeli şi bate tobele“*, iar cronicarul comentează ironic: *„cu această cinste frumoasă au ieşit ... din Moldova“*. Ion Neculce foloseşte expresii, care fac din el un mare povestitor: *„plânge de se risipie“*, *„s-au strâns ca puii de potârniche“*.

O samă de cuvinte cuprinde 42 de legende, *„audzite din om în om“*, *„de oameni vechi şi bătrâni“*, şi în Letopiseţ nu sunt scrise. Rolul lui Ion Neculce este de a transforma povestirea orală în povestire scrisă. Textul are secvenţe cu eroi şi întâmplări mereu schimbate. El le aşază separat, la începutul cronicii.

Unele legende au un caracter ritualic, ca legenda întemeierii Mânăstirii Putna, unde locul alegerii se stabileşte după un ritual arhaic. Altele sunt un fel de roman concentrat, ca ascensiunea lui Ghica Vodă la tron sau aventurile lui Nicolae Milescu Spătarul. Acesta ajunge sfetnic al ţarului din Rusia, este trimis cu o misiune la împăratul Chinei, de unde se întoarce cu multe lucruri rare. Este jefuit de boierii ruşi şi închis. Este scos de Petru cel Mare şi repus în drepturi. El ne lasă prima carte de călătorii din Europa — *De la Moscova la Pekin —,* dând ştiri despre împărăţia Chinei înainte de Marco Polo. Ion Neculce face un frumos portret mitropolitului Dosoftei, dovedindu-se un scriitor autentic. El înţelege cu mintea şi cu inima, pune pe cititori în situaţia de a trăi şi ei cele povestite de dânsul. Antonie Ruset este chinuit de turci după mazilire, într-un mod satanic: *„L-au închis turcii şi l-au bătut şi l-au căznit cu fel de fel de cazne. Pân'şi tulpanuri subţiri îl făce de înghiţie şi apoi le trăgea înapoi de-i scote maţele pe gură“*.

Ion Neculce procedează ca un regizor preocupat de efectul, pe care trebuie să-l producă scena înfăţişată. În legenda 37, Grigore Ghica îşi reîntâlneşte prietenul din copilărie, devenit vizirul Chipriolul, într-o scenă definitorie pentru trăsăturile de caracter ale eroilor. El ştie să surprindă şi scene de psihologie colectivă, ca în lupta de la Varadia: *„şi-aşa s-au făcut un hramăt şi o spaimă în turci, de treceau om peste om, cât s-au rumtu şi podul“*.

Stilul lui Ion Neculce se caracterizează prin expresivitate: *„s-au curăţit de grijă“*, *„tătarii sunt lupi“*, *„i s-aprinsă inema de voie re“*, *„i-au fost lovit mânia lui “*, *„cu piele de iepure la spate“*, *„cum ar arde un stuhu mare“*, *„cum ar sta pădurea“*, *„ca lupul cu oaia“*, *„pere turci ca frundza“*.

El utilizează maxime şi proverbe, luate din Sfânta Scriptură: *„Ruga smerită nouri în cer pătrunde“*, *„Răbdând am aşteptat pe Domnul“*, *„Taina împăratului să o acoperi“*, *„Ce gândeşte omul nu dă Domnul“*.

Cele mai expresive fragmente sunt acelea, în care se simte primejdia, fiorul morţii, situaţie caracteristică pentru Moldova acelor timpuri: *„lui Duca Vodă boierii stau să-i mănânce capul“*, *„a plăti cu capul“*, vornicul Lupu s-a dus *„cu capul a mână“* în cortul vizirului, împăratul *„i-a iertat de cap“*, boierii pribegi se duc să-şi *„prinză capetele printr-alte ţări“*.

Ion Neculce reprezintă matricea populară originală a povestirii româneşti, care devine model pentru literatura cultă, reprezentată de Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi, Dimitrie Bolintineanu, Mihail Eminescu, Mihail Sadoveanu, Ion Creangă.

6.4. Stolnicul Constantin Cantacuzino

S-a născut în 1650, ca fiu al postelnicului Constantin Cantacuzino. Face studii la Constantinopol şi Padova. Este unchiul şi sfetnicul lui Constantin Brâncoveanu şi îndeplineşte multe misiuni delicate. Căderea lui Constantin

Brâncoveanu şi numirea fiului său ca domn îi aduc o serie de acuzaţii. Fiul său Ştefan Cantacuzino este mazilit şi pleacă la Constantinopol cu el. Vor fi ucişi în urma unor intrigi.

Istoria Ţării Româneşti este un răspuns la interpolările lui Simion Dascălul, în cronica lui Grigore Ureche. În introducere, el arată dificultăţile pe care le întâmpină: hrisoavele interne împrăştiate, povestirile bătrânilor variază, letopiseţele sunt încurcate, cântecele bătrâneşti aduc laude. În capitolul I tratează despre numele ţării, despre daci şi romani, despre victoriile lui Burebista. La capitolele II şi III sunt prezentate războaiele purtate de împăratul Traian cu dacii şi aminteşte de valul lui Traian şi podul de peste Dunăre. Transformarea Daciei într-o provincie romană este realizată prin colonişti şi armata adusă de Traian. Se dau hotarele Daciei între Dunăre, Tisa şi Nistru, iar în nord — la izvoarele Prutului. În capitolul IV se urmăreşte romanizarea Daciei, se discută despre războaiele lui Traian cu armenii, parţii, evreii şi despre moartea sa la Chiliachia. Urmaşul său, Adrian, reprimă răscoala evreilor. Capitolul V este al tezelor etnogenezei: originea romană a poporului român, continuitatea românilor în Dacia, unitatea poporului român, existenţa românilor din sudul Dunării. Încheie cu căderea Panoniei sub hunii conduşi de Atila şi explică de ce o parte din români se găsesc asupriţi sălbatic de unguri.

El publică şi o hartă a Ţării Româneşti cu imaginea lui Constantin Brâncoveanu, care a fost tipărită de Hrisant Notara la Padova şi se păstrează la Britisch Muzeum.

6.5. Stoica Ludescu

Stoica Ludescu a fost logofătul familiei Cantacuzino şi a copiat cronici şi documente pentru Constantin Cantacuzino. El preia vechile anale pământene, fragmente din *Viaţa patriarhului Nifon* de Gavril Protul, legenda întemeierii Ţării Româneşti cu Negru Vodă, o listă a domniilor până la Radu cel Mare, cu ctitoriile şi cu războaiele ce le-a purtat. Surprinde luptele dintre partidele boiereşti şi tratează în special evenimente din timpul domnilor Mihnea cel Rău, Neagoe Basarab, Radu de la Afumaţi până la Mihai Viteazul. Pentru epoca lui Mihai Viteazul el reproduce o variantă a cronicii lui Tudosie Rudeanu. Apoi încorporează o cronică, scrisă de Matei al Mirelor, *Istoria celor întâmplate în Ţara Românească de la Şerban Vodă până la Gavril Vodă.* Pentru perioada lui Matei Basarab, el foloseşte o cronică a lui Matei Basarab. Compilaţia lui Stoica Ludescu este inegală ca întindere şi ca valoare.

6.6. Radu Popescu — *Istoriile domnilor Ţării Româneşti*

Tratează istoria Ţării Româneşti o dată cu a ţărilor învecinate: Moldova, Transilvania, Turcia, Rusia. Este o istorie a românilor în contextul Europei răsăritene. Utilizează pentru Moldova cronica lui Grigore Ureche,

pentru Bizanț și turci Cronica lui Gheorghe Phrantzi, care a fost martor al căderii Constantinopolului, iar pentru Muntenia aceleași surse ca Stoica Ludescu. Partea personală începe cu domnia lui Grigorie Vodă și se încheie cu căsătoria Smaragdei, fiica lui Șerban Cantacuzino *„frumoasă și înțeleaptă“*, cu Grigorie Băleanu, postelnic *„de neam bun, frumos, înțelept“*, ca semn al împăcării celor două familii boierești.

6.7. Radu Greceanu

Realizează cronica lui Constantin Brâncoveanu, pe care-l elogiază pentru salvarea țării de trupele germane conduse de generalul Heissler. Se arată înfrângerea nemților de la Zărnești, prinderea lui Heissler și uciderea lui C. Bălăceanu. Este împotriva lui Constantin Bălăceanu, care îi stârnea pe austrieci să intre în Țara Românească. Trecerea lui Toma Cantacuzino în tabăra țarului îl îngrijorează pe domn. Se surprind și evenimente mai puțin importante ca: venirea hanului tătarilor, războiul dintre creștini și turci, drumurile și ctitoriile lui Constantin Brâncoveanu. Cronica se încheie cu anul 1714, când Brâncoveanu este ucis de turci. Radu Greceanu a avut un rol important în traducerea *Bibliei de la București* (1688).

6.8. Nicolae Milescu — *De la Moscova la Pekin*

Nicolae Milescu a realizat prima carte de călătorii din literatura universală, care aducea vești despre Orient. El este trimis, cu scrisori, de țarul Rusiei la împăratul Chinei. Se surprind toate greutățile drumului. Este atacat de tunguși, mandarinii vor să vadă scrisorile, ajung la Marele zid, li se deschid porțile de fier către Pekin. Se descriu bogățiile feerice ale curții imperiale, protocolul, pitorescul obiceiurilor, cupolele aurite, pavilioanele de cărămidă roșie și țigle galbene, podețe, flori, grădini, sala tronului, ostașii înarmați cu lănci și arcuri. Lui Milescu i se pictează portretul care va ajunge la Paris.

Cartea are trei părți: traversarea Siberiei, misiunea din China, cu o descriere generală a Chinei, cu manifestările religioase, care aveau loc în acel timp. Cartea a circulat în lumea slavă și greacă, a fost cunoscută în Occident și a determinat călătoriile de explorare a lumii.

Activitatea de cărturar a lui Nicolae Milescu este foarte bogată. El traduce Vechiul Testament, un catehism ortodox, *Întrebări și Răspunsuri,* după Atanasie al Alexandriei; traduce, în Rusia, o adevărată bibliotecă cu caracter sociologic.

6.9. Ștefan cel Mare și Sfânt — reprezentant al conștiinței naționale și creștine

6.9.1. Personalitatea marelui voievod al Moldovei trebuie înțeleasă sub două coordonate, iar imaginea lui ca două fețe ale unei singure medalii, reprezentând, pe de o parte, *eroul* luptând pentru apărarea ființei naționale și

pentru afirmarea conştiinţei naţionale şi, pe de altă parte, *sfântul,* ca model al lumii feudale, asociat, bineînţeles, sfinţilor militari.

Ştefan, ca prototip al eroului, este *Mare* în fapte istorice, este acoperit de gloria câştigată prin victoriile asupra duşmanilor ţării, este viteazul, strategul, organizatorul vieţii sociale, constructorul unui sistem eficient de apărare a ţării, alcătuit din cetăţi, mănăstiri cu fortificaţii, ca cele de la Neamţ şi Putna, dar mai ales prin puternice obşti de răzeşi la hotarele ţării.

Cronicarul polon Michowski sintetizează trăsăturile personalităţii domnului Ştefan, numindu-l: *„Bărbat glorios şi victorios, care ai biruit pe toţi regii vecini... Om fericit, căruia soarta i-a hărăzit cu multă dărnicie toate darurile. Căci pe când altora le-a dat numai unele însuşiri, şi anume prudenţă împreunată cu şiretenie, altora virtuţi eroice şi spirit de dreptate, altora biruinţă contra duşmanului, numai ţie ţi le-a hărăzit la un loc pe toate. Tu eşti drept, prevăzător, isteţ, biruitor tuturor duşmanilor. Nu în zadar eşti socotit printre eroii secolului nostru"*.

Aceste cuvinte au acoperire în victoriile de la Doljeşti şi Orbic, când îl alungă din domnie pe Petru Aron, ucigaşul tatălui său Bogdan, de la Baia, unde distruge armata lui Mateiaş Corvin; de la Lipinţi, unde distruge oastea tătarilor; de la Soci şi Vodnău, unde-l înfrânge pe Radu cel Frumos, aliatul turcilor; de la Vaslui contra turcilor, unde nimiceşte oastea condusă de Soliman Paşa; de la Codrii Cosminului, unde-l învinge pe Ioan Albert, regele Poloniei, care conducea o coaliţie polono-ungaro-prusaco-lituaniană.

Dimensiunea europeană a voievodului moldovean era recunoscută şi de aceea papa îl felicită, iar cronicarul polon Dlugosz va scrie o surprinzătoare laudă: *„O bărbat demn de admirat întru nimic inferior ducilor eroici pe care atâta îi admirăm, care cel dintâi dintre principii lumii a repurtat în zilele noastre o victorie atât de strălucită contra turcilor. După părerea mea, el este cel mai vrednic să i se încredinţeze conducerea şi stăpânirea lumii şi mai ales funcţiunea de comandant şi conducător contra turcilor, cu sfatul comun, înţelegerea şi hotărârea creştinilor, pe când ceilalţi regi şi principi creştini trândăvesc în lene, în desfătări şi lupte civile"*.

Ca reprezentant al conştiinţei naţionale şi creştine europene, Ştefan cel Mare şi Sfânt a înţeles marea primejdie, pe care o reprezintă joncţiunea dintre cele două forţe asiatice, care invadaseră Europa: turcii, care aveau cea mai bună infanterie (ienicerii), şi tătarii, care aveau o foarte bună cavalerie. De aceea el a fost, timp de o jumătate de secol, scutul Europei, într-o perioadă de mare criză politico-militară, creată de căderea Constantinopolului.

Această intenţionalitate este exprimată de atacul simultan asupra Moldovei la momentul 1476 (lupta de la Războieni), când marea armată turcă, condusă de sultanul Mohamed al II-lea, atacă din sud, iar de la răsărit

atacă tătarii, obligând pe Ştefan să-şi divizeze armata şi să îngăduie steagurilor de răzeşi să plece spre Orhei. Deşi câştigă lupta, turcii trebuie să se retragă, dar revin, prin surprindere, în 1484, conduşi de sultanul Baiazid şi sunt sprijiniți de tătari şi chiar de voievodul muntean Vlad Călugărul. Ei izbutesc să cucerească cetățile Chilia şi Cetatea Albă, care erau strategice. Sub pretextul că vin să-i alunge pe turci din aceste cetăți, polonii, conduşi de Ioan Albert, atacă Moldova, având ca obiectiv *„Super extirpatione valachi"*, adică distrugerea completă a Moldovei, obiectiv asiatic al hunilor lui Atila şi al slavilor, al turcilor şi tătarilor.

Pierderile turcilor şi tătarilor au fost atât de importante, încât ei n-au mai avut puterea de a continua ofensiva asupra Europei. De aceea Ştefan, alături de Mircea cel Bătrân, Vlad Ţepeş, Ioan Corvin, Mihai Viteazul, Radu de la Afumați, Ioan Vodă cel Cumplit are rolul de a măcina forțele asiatice şi a împiedica distrugerea Europei. Rolul lor nu poate fi comparat decât cu Skanderberg şi Ioan Sobieţki, regele Poloniei.

Pierderile Moldovei au fost de asemenea mari, dar modul înțelept, în care a fost condusă țara, a atenuat aceste efecte ale atacurilor permanente. La aceasta a contribuit şi prada importantă, luată în urma războaielor câştigate.

Epoca lui Ştefan cel Mare şi Sfânt este a renaşterii. Ea se caracterizează prin înflorirea meşteşugurilor şi a artelor. Se realizează construcții temeinice. Acum se întăresc şi se zidesc cetățile Suceava, Neamț, Hotin, Cetatea Albă, Chilia, Soroca, Orhei. Se ridică, potrivit tradiției, 44 de mănăstiri şi biserici prin grija domnului, ca semn de mulțumire pentru ajutorul dat în războaie de Dumnezeu, de Maica Preacurată, de sfinți. Dintre acestea, doar 32 au pisanii păstrate în mănăstirile de la Putna, Neamț, Bistrița, Voroneț, Tazlău, Dobrovăț, Vad pe Someş, sau din bisericile din Suceava, Iaşi, Vaslui, Dorohoi, Piatra, Hârlău, Baia, Borzeşti, Răuseni, Războieni, Râmnicu-Sărat. Acum apare stilul moldovenesc, bine reprezentat de mănăstirile din Bucovina, acum se scriu cronici şi se pun temeliile specificului național în cultură.

6.9.2. Ca reprezentant al conştiinței creştine, Ştefan este *Sfânt*, fiindcă toată viața sa şi-a închinat-o salvării lumii creştine, a luptat cu cei mai mari duşmani ai Domnului Iisus Hristos, cu turcii şi tătarii, dar mai ales, fiindcă a trăit şi a cunoscut taina vieții creştine. Aceasta constă în faptul că el şi-a închinat toate faptele, cuvintele şi gândurile sale lui Dumnezeu, de aceea toți paşii vieții sale i-a făcut cu o permanentă conştiință, că stă în fața lui Dumnezeu, că nici un fir de păr din capul său nu se mişcă fără să se ştie că face voia lui Dumnezeu şi nu voia sa, fiindcă de la Dumnezeu îi vin ideea sfântă, sprijinul şi judecata. Intenționalitatea dă valoare faptei, iar el s-a

considerat doar cel ce duce la împlinire porunca sfântă, fiindcă a trăit în adâncul inimii o comuniune reală cu Dumnezeu.

Duhul Sfânt sălăşluieşte în Biserica Domnului Iisus Hristos şi se descoperă aceluia, care, prin ascultare faţă de credinţă, trăieşte plinătatea conştiinţei creştine, păzind cu sfinţenie talantul de har, care i-a fost încredinţat, ducând o viaţă de cinstire şi iubire a lui Dumnezeu.

Ştefan cel Mare şi Sfânt a fost nevoit, după uciderea tatălui său Bogdan, de către Petru Aron, să pribegească şi s-a ascuns pentru o anumită perioadă la Muntele Athos, unde s-a împărtăşit de viaţa cea harică. Era momentul când, după căderea Constantinopolului sub turci, soarta lumii creştine depindea de felul în care principii români vor şti să oprească valul satanic păgân turco-tătar. Cercetarea arhivelor şi documentelor de la Muntele Athos ar arăta deplin cauza, pentru care domnul Moldovei a făcut danii atât de importante anumitor mănăstiri de la Muntele Athos, care, se pare, că l-au adăpostit, când era prigonit. Este posibil ca aici să fi primit ascultarea dată printr-un pustnic de a veni în Moldova şi să preia tronul, dar mai ales să fi primit el însuşi în inima sa darurile harice ale Duhului Sfânt şi starea înaltă a comuniunii cu Dumnezeu. De aceea el îşi punea nădejdea în Dumnezeu şi, aşa cum spune Grigore Ureche, aceasta era cauza strălucitoarelor sale victorii, când, potrivit mărturiilor contemporanilor, era ajutat direct de sfinţi. De aceea alăturarea sa la sfinţii oşteni ca Dimitrie, Gheorghe, Mina este firească, fiindcă ei i-au stat alături încă din timpul vieţii pământeşti.

6.9.3. Imaginea lui Ştefan cel Mare şi Sfânt, ca reprezentant al conştiinţei naţionale, a fost realizată în toată complexitatea ei în literatura română. Contururile esenţiale ale personalităţii sale au fost trasate de Grigore Ureche, Ion Neculce, Vasile Alecsandri, Barbu Ştefănescu Delavrancea, Mihail Sadoveanu şi alţii. Ca exponent al conştiinţei naţionale, ni-l prezintă Barbu Ştefănescu Delavrancea, în drama *Apus de soare,* când afirmă: *„Moldova n-a fost a strămoşilor mei, n-a fost a mea şi nu e a voastră, ci a urmaşilor voştri şi-a urmaşilor urmaşilor voştri în veacul vecilor“*, deci, trăind răspunderile istoriei. În romanul *Fraţii Jderi* de Mihail Sadoveanu, el caută sihaştri la Ceahlău, ca să afle dacă să angajeze Moldova în lupta contra turcilor, fiindcă a pune un principat contra unui imperiu era un act temerar, aproape o sinucidere.

El este diplomatul, care caută să realizeze o coaliţie antiotomană, aşa cum cu mult discernământ ni-l prezenta Barbu Ştefănescu Delavrancea în *Apus de soare:*

„C-am încercat să unesc Apusul într-un gând, că zic că sunt creştini, şi trimeşii mei au bătut din poartă în poartă rugându-se mai mult pentru ei ca pentru noi să lase războaiele de zavistie şi să se ridice împotriva primejdiei obşteşti a creştinităţii“. „Văzând că rămâi cu făgăduinţele, am căutat să

unesc Răsăritul. Ş-am trimis la unguri, la leşi, la litvani, la ruşi, la tătari... Au făcut cărări bătând drumurile pustii oamenii mei şi degeaba".

În acest context, căsătoria cu Maria de Mangop, descendentă din familia Paleologilor, a împăraţilor Bizanţului, oglindită în romanul *Fraţii Jderi* de Mihail Sadoveanu, era o recunoaştere a faptului că Ştefan cel Mare era considerat singurul principe european în stare să ducă un război de eliberare a Bizanţului. Scrisoarea lui Ştefan cel Mare şi Sfânt către principii Europei, după bătălia de la Vaslui, precum şi vizita delegaţiilor Veneţiei alcătuiesc momente importante ale istoriei surprinse în roman.

Ca apărător al fiinţei naţionale, el este *eroul*, aşa cum ni-l prezintă Grigore Ureche în *Letopiseţul Ţării Moldovei*, adică viteaz şi curajos: *„unde era nevoie, însuşi se vârâia"*, era tenace şi perseverent: *„Şi unde-l biruiau alţii nu pierdea nădejdea, că ştiindu-se căzut jos, să ridica deasupra biruitorilor"*. În drama *Apus de soare*, Barbu Ştefănescu Delavrancea ni-l înfăţişează ca iscusit în arta războiului, aşa cum reiese din relatarea, făcută de Moghilă, a bătăliei pentru Pocuţia. Vasile Alecsandri, în *Dumbrava Roşie,* ne dă o imagine a domnului patriot în lupta de la Codrii Cosminului.

Cea mai complexă imagine ne-o transmite Mihail Sadoveanu, în romanul *Fraţii Jderi*, unde domnul Ştefan, ca strateg, îi atrage pe turci în mlaştini şi câştigă bătălia de la Vaslui, iar pe tătari îi zdrobeşte la Lipinţi între două dealuri, pornind de la cuvintele lui Grigore Ureche: *„la lucruri de războaie meşter"*. Ca domn ştie să folosească puterea, creează o armată de răzeşi, cu care contracarează puterea boierilor, şi face dreptate ţăranilor în conflictele lor cu boierii. Îl învaţă pe fiul său Alexăndrel că: *„puterea lor, fiind de la Dumnezeu, trebuie s-o folosească pentru obşte"*.

Ca reprezentant al conştiinţei naţionale, el înţelege că Moldova, rămasă singură în faţa valului otomano-tătar, nu va putea rezista şi că, pentru a supravieţui după moartea sa, trebuie să facă pace cu turcii. Astfel, fiind pe patul de moarte, Grigore Ureche spune: *„Chemat-au vlădicii şi toţi sfetnicii săi, boierii cei mari şi alţi toţi câţi s-au prilejitu arătându-le că nu vor putea ţine ţara cum au ţinut-o el"*, de aceea *„au datu învăţătură să se închine turcilor"*.

6.9.4. Ştefan cel Mare şi Sfânt, *„atletul lui Hristos",* cum îl numeşte papa, a fost un reprezentant al conştiinţei creştine şi modul în care această calitate a lui a fost reflectată în creaţiile literare implică, în paralel, şi o discutare a argumentelor canonizării sale de către Biserica Ortodoxă Română.

În primul rând, el opreşte, timp de o jumătate de secol, valul păgân-asiatic al tătarilor şi turcilor să lovească decisiv lumea creştină, fărâmiţată de conflicte mărunte, de orgoliile, laşităţile şi lenea principiilor, să cadă în mâna duşmanilor lui Dumnezeu.

Victoriile sale împotriva unor armate de trei-patru ori mai numeroase nu pot fi explicate de cronicari decât prin intervenţia unor factori supranaturali. În acest sens, Grigore Ureche scria: *„luând ajutoriu pre Dumnezeu şi cu ruga Precistii şi a sfântului marelui mucenic Dimitrie...“*. Nu întâmplător cronicarul precizează că în luptele sale era ajutat în mod vizibil de sfinţi: *„zic unii că să fi arătat lui Ştefan Vodă la acest războiu sfântu mucenic Dimitrie călare şi într-armata ca un viteazu, fiindu-i întru ajutoriu şi dând vâlvă oştirii lui, ci iaste dea şi crederea, de vreme ce au zidit biserică“*.

Ca anahoreţii de la Athos, dar şi din Carpaţi, aşa cum ni-l prezintă Mihail Sadoveanu pe Chesarion Breb, din *Creangă de Aur*, Ştefan trăieşte într-o profundă comuniune cu Dumnezeu şi, prin El, cu sfinţii, dar şi cu forţele naturii. Grigore Ureche arată felul cum moartea domnului a însemnat nu numai o rupere a echilibrului social, dar şi a celui natural: *„Şi deci preste vară fostu ploi grele şi povoaie de ape şi multă înecare de ape s-au făcut“*. Mihail Sadoveanu nu putea să ignoreze acest aspect esenţial şi de aceea, în *Fraţii Jderi,* sugerează această putere spirituală a domnului: *„De când acea putere se aşezase asupra Moldovei, părea că s-au schimbat şi stihiile. Ploile căzeau la timp, iernile aveau omături îmbielşugate. Iazurile stăteau liniştite în zăgazuri, morile şi pârâiele cântau în văi“*. Când, în *Apus de soare,* domnul ţine în faţa sfatului discursul, el este însoţit de fulgere.

Fiind un domn evlavios şi drept, el a apărat datinile, obiceiurile, familia. A fost un părinte al ţării. De aceea, Grigore Ureche spune că la moartea lui: *„Plângeau toţi ca după un părinte al său.''*

Petru Rareş, fiul său, urmează acelaşi drum, fiindcă a fost anahoret la Athos cu numele Pahomie şi ia aceeaşi ascultare venind ca domn.

Icoana lui Ştefan cel Mare şi Sfânt, păstrată timp de cinci sute de ani în conştiinţa poporului român, a generat legende, cântece populare, creaţii literare, confirmând cuvintele cronicarului: *„îi zicu Sveti Ştefan“*.

Legendară este şi apărarea Bucovinei, ca să nu fie răpită integral de ucenicii satanei, după cel de al doilea război mondial, când mormântul lui Ştefan cel Mare şi Sfânt, de la Putna, a determinat ca jumătate din Bucovina să nu poată fi luată de URSS.

7. Umanismul românesc

7.1. Trăsăturile umanismului românesc

a) Caracterul educativ al literaturii – cronicarii scriu dintr-un motiv umanist:

– Grigore Ureche *Predoslovie: „ca să nu se înece a toate ţărâle anii trecuţi şi să nu ştie ce s-au lucrat să să asemene fiarălor şi dobitoacelor celor mute şi fără minte”*; *„au lăsat izvod pre urmă şi bune şi rele să rămâie feciorilor şi nepoţilor, să le fie învăţătură, despre cele rele să se ferească şi să se socotească iară pre cele bune să urmeze şi să înveţe şi să se îndirăpteze“*.

– Miron Costin: *„Deci fraţilor cetitorilor cu cât vă veţi îndemna a ceti pre acest letopiseţu mai mult cu atât veţi şti a vă feri de primejdii şi veţi fi mai învăţaţi a dare răspunsuri la sfaturi, la domni şi la noroade de cinste“*.

b) caracterul patriotic – ei susţin tezele etnogenezei: romanitatea poporului român, latinitatea limbii române, unitatea poporului român, continuitatea românilor în Dacia – cu argumente arheologice şi filologice:

– Miron Costin *De neamul moldovenilor*.

– Dimitrie Cantemir *Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor*.

c) caracterul militant – ei luptă pentru independenţa naţională:

Dimitrie Cantemir *Istoria creşterii şi descreşterii imperiului otoman,* dă speranţa eliberării, popoarelor asuprite din Europa de către imperiul turc.

– *Istoria ieroglifică* – arată lupta sa pentru a stăvili influenţa imperiului turc în Moldova – alianţa cu Petru cel Mare.

d) caracterul filosofic – se introduc meditaţii şi concluzii asupra istoriei şi omului:

Dimitrie Cantemir *Compendiul sistemei logicei generale, Istoria ieroglifică, Divanul sau gâlceava înţeleptului cu lumea.*

Miron Costin *Viaţa lumii* – poem filosofic pe tema *fortuna labilis.*

e) caracterul popular – descoperirea folclorului şi a specificului naţional:

Dimitrie Cantemir *Descriptio Moldaviae*.

Dosoftei (mitropolitul) *Psaltirea* – pre versuri tocmită.

Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce folosesc proverbe, zicători, eresuri, tradiţii, expresii ale limbii populare.

f) caracterul ştiinţific – fac trecerea de la cronici la istorie:

Dimitrie Cantemir *Istoria creşterii şi descreşterii imperiului otoman,* scrisă pe baza documentelor din arhivele turceşti de la Constantinopol.

Stolnicul Constantin Cantacuzino foloseşte documente pentru a realiza *Istoria Ţării Româneşti*.

7.2. Rolul umanismului românesc în formarea limbii şi literaturii române

a) contribuţia literaturii religioase la formarea şi dezvoltarea limbii literare, precum şi la apariţia elementelor de literatură beletristică:

– Mitropolitul Varlaam *Carte românească de învățătură* – 1643 – are un stil propriu pe baza limbii populare: aduce primele versuri în limba română.

– Mitropolitul Dosoftei *Psaltirea* – pre versuri tocmită – 1673 – foloseşte versificaţia populară, specificul naţional, dovedeşte capacitatea limbii române de a realiza valori literare. Este primul poet cult.

– Mitropolitul Simion Ştefan *Noul Testament* – 1648 – are un rol important în realizarea unei limbi române unitare; primele texte teologice.

– Mitropolitul Antim Ivireanul *Didahiile* – introduce stilul oratoric – precursor al realismului prin elementele de critică socială.

– *Biblia de la Bucureşti* – 1688 – dă un model de limbă română literară.

b) cărturari umanişti, care pun bazele limbii române literare, ale culturii şi ale literaturii române:

– Spătarul Nicolae Milescu *De la Moscova la Pekin* – prima carte de călătorii.

– Dimitrie Cantemir *Istoria ieroglifică* – prima carte de literatură română – aduce romanul alegoric, pamfletul politic, eseul; *Descriptio Moldaviae* – pune bazele etnografiei, geografiei; *Istoria creşterii şi descreşterii imperiului otoman* – pune bazele istoriei pe documente; *Compendiul sistemei logicei generale* – pune bazele filosofiei; *Imaginea cu neputinţă de zugrăvit a ştiinţei sacre* – pune bazele teologiei.

– Ion Neculce *O samă de cuvinte* – aduce stilul narativ – arta portretului, model de limbă literară.

– Grigore Ureche *Letopiseţul Ţării Moldovei* – portretul lui Ştefan cel Mare – genul epic – primele pagini de literatură beletristică.

– Miron Costin *Letopiseţul Ţării Moldovei* – aduce analiza psihologică şi descrierea, iar în poemul *Viaţa lumii* — genul liric.

c) Umanismul dă modele şi teme pentru dezvoltarea literaturii beletristice:

– modelul principelui creştin: Ştefan cel Mare şi Sfânt.

Vasile Alecsandri *Dumbrava Roşie*.

Barbu Şt. Delavrancea *Apus de soare.*

Mihail Sadoveanu *Fraţii Jderi.*

– modelul de limbă română literară este preluat de:

Costache Negruzzi *Alexandru Lăpuşneanul*.

Vasile Alecsandri *Pasteluri, Doine, Lăcrămioare. Legende.*

Dimitrie Bolintineanu *Muma lui Ştefan cel Mare.*

– tema luptei pentru putere:

Costache Negruzzi *Alexandru Lăpuşneanul.*

Vasile Alecsandri *Despot Vodă*.

Bogdan Petriceicu Hasdeu *Răzvan şi Vidra.*
– teme, motive şi mituri din literatura populară:
Vasile Alecsandri *Doine, Legende*.
Mihail Eminescu *Luceafărul, Călin (file din poveste)*.

8. Dimitrie Cantemir — personalitate multilaterală a culturii române şi europene

8.1. Viaţa şi activitatea

a) Fiu al domnului Constantin Cantemir, Dimitrie Cantemir se naşte în 1673. Îşi face studiile la şcoala Patriarhiei din Constantinopol, unde învaţă greaca, latina, geografia, literatura, metafizica, logica, etica, politica, turca, persana, araba, religia mahomedană. Va mai învăţa rusa. La moartea tatălui său este ales domn, dar turcii, câştigaţi de aurul lui Constantin Brâncoveanu, îl numesc domn pe Constantin Duca. Dimitrie se retrage la Constantinopol. Îl va reprezenta pe fratele său Antioh Cantemir la Poarta Otomană, când acesta va deveni domn. Va deveni el însuşi domn în 1710, când face un tratat cu Petru I pentru eliberarea Moldovei de sub jugul otoman şi pentru înlăturarea puterii oligarhiei boiereşti. După lupta de la Stănileşti (1711), pleacă în Rusia. Moare în 1723. A fost membru al Academiei din Berlin şi sfetnic al ţarului Petru cel Mare.

b) Scrieri filosofice: *Divanul sau gâlceava înţeleptului cu lumea, Imaginea cu neputinţă de zugrăvit a ştiinţei sacre, Compendiul sistemului logicei generale.*

c) Scrieri literare: *Istoria ieroglifică* (1705), *Descriptio Moldaviae* (1716).

d) Scrieri istorice: *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae, Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor, Viaţa lui Constantin Cantemir*.

e) Scrieri de istoria religiilor: *Sistema religiei mahomedane* (lat. Curamus).

8.2. Dimitrie Cantemir — opera

Dimitrie Cantemir este, prin ideile preluate din filosofia antică, un umanist, prin spiritul enciclopedic — un reprezentant al iluminismului european, iar prin cultura teologică şi credinţă — un bun creştin. De aceea el caută să concilieze principiile creştine cu cele păgâne, atitudinea mistică, exprimată prin retragerea din viaţă, ca om de bibliotecă cu atitudinea activă, ca domn şi luptător împotriva fatalităţii, a condiţiilor social-istorice, contradicţie exprimată prin creaţia şi viaţa sa.

a) *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea* este un eseu compus după modelul dialogurilor platoniciene. Principiile etice sunt luate din Biblie, dar şi din filosofi, poeți şi sfinți ca: Thales, Pitagora, Socrate, Cicero, Epictet, Sf. Grigore de Nazianz, Sf. Augustin, Erasm, Homer, Hesiod, Plutarh, Salustiu. De aceea el prezintă cele trei cărți ca pe nişte *„mescioare spre a sufletului dulce gustare"*, pe care se găsesc paharul vieții şi paharul morții (la care face aluzie Eminescu în *Epigonii*), poama vieții şi poama morții, pâinea vieții şi pâinea morții, ca cititorul să aleagă. De aceea, pentru el, materialistul Aristotel este *„fiul întunericului"*, iar ateii sunt nişte brute bipede.

b) *Compendiul sistemului logiciei generale* este construit pe ideea că logica este cheia filosofiei şi de aceea ea poate mântui pe om de păcatul originar, poate să-i redea nu numai umanitatea, ci şi dimensiunea divină pierdută.

c) *Imaginea cu neputință de zugrăvit a științei sacre* este un eseu filosofic din şase părți. În prima parte el afirmă că singurul mod de cunoaştere este revelația divină, contactul mistic dintre om şi divinitate, ceea ce dă științei un caracter sacru. În partea a doua, *Fizica*, pune problema cosmogonică, a creației prin divinitate, dar acceptă şi idei metafizice. În partea a treia, *Progresul creației*, el susține că, după creație, natura are o viață independentă, aşa cum susținea Voltaire, cu care a purtat corespondență. Partea a patra tratează problema timpului, pe care îl considera divinitatea în ipostază de eternitate. Partea a cincea pune în discuție problema universalelor. Toma d'Aquino (şi realismul medieval, care continuă pe Platon) afirma că noțiunile există înaintea creației, iar nominaliştii (Occam) că existența lui Dumnezeu se bazează pe credință, şi nu poate fi demonstrată rațional. În partea a şasea, *Etica*, discută problema liberului arbitru. Omul are o parte divină predestinată şi o parte materială, dotată cu liber arbitru, care îi poate modifica destinul.

Autorul dă eseului o formă alegorică. Demiurgul apare ca un bătrân înțelept, care-l invită pe filosof să-l picteze. Ca în legenda lui Avgar, dar mai ales ca în extaz, metamorfoza continuă a acestuia nu poate fi un model pentru o icoană statică.

d) *Descriptio Moldaviae* este redactată la cererea Academiei din Berlin şi are trei părți. În prima parte avem o descriere geografică, în a doua — viața socială, organizarea statului, funcțiile, iar în partea a treia se ocupă de biserică. Cartea dă o imagine asupra Moldovei din timpul său, cuprinde prima hartă a Moldovei şi descrie nu numai munții, apele, câmpiile, ci şi obiceiurile, oraşele, fauna, flora, graiul, scrisul, portul, tradițiile, miturile populare, ritualurile, dansurile, poeziile populare. Aici apar primele ştiri despre motivul zburătorului, despre zâne, Joimărițe, Drăgaică, Sânziene,

Ursite, Paparude. Cartea vibrează de dragostea de țară a autorului şi are calități literare.

e) *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae* a avut ca scop să trezească în Europa ideea luptei împotriva imperiului turc şi dorința de eliberare a popoarelor asuprite. Creşterea Imperiului Otoman începe din secolul al XIII-lea şi ține până la cucerirea Cameniței (1672). Perioada de descreştere este urmărită de la 1673 la 1711.

f) *Istoria ieroglifică* este un roman istoric realist, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea social-istorică. *Tema* o formează lupta pentru putere. *Subiectul* urmăreşte evoluția luptei dintre frații Cantemir şi Constantin Brâncoveanu. În părțile întâi şi a doua, Corbul (Constantin Brâncoveanu) izbuteşte să aducă la domnie, în țara patrupedelor (Moldova), pe Struțo — cămila (Mihai Racoviță), prin intermediul căruia să pună mâna pe o parte din veniturile Moldovei. Este criticată boierimea Moldovei, care trădează interesele țării şi devine instrumentul oligarhiei boiereşti din Țara Românească. Este arătată lăcomia demnitarilor turci ca Alexandru Mavrocordat. În părțile a treia şi a patra se urmăresc aceste intrigi politice şi o răscoală a țăranilor (albinele) împotriva trântorilor (adică marea boierime). Oligarhia boierilor din cele două principate se aliază contra fraților Cantemir, fiindcă Dimitrie, căsătorit cu Casandra, fiica lui Şerban Cantacuzino, avea dreptul la tron în Țara Românească. De aceea Constantin Brâncoveanu îi confiscă moşiile şi-l prigoneşte. În partea a cincea este trimis Cameleonul (adică Scarlat Ruset) să întindă o cursă Inorogului (adică Dimitrie Cantemir). În partea a şasea, Inorogul povesteşte Şoimului (Toma Cantacuzino — trimis al lui Brâncoveanu la Poarta Otomană) intrigile lui Constantin Brâncoveanu şi felul în care pradă veniturile Moldovei. Antioh Cantemir izbuteşte să-l înlăture de la domnie pe Constantin Duca, ginerele lui Constantin Brâncoveanu. Dar cu daruri la templul lăcomiei, Antioh este răsturnat de Constantin Brâncoveanu. În părțile a şaptea şi a opta, Cameleonul îl denunță pe Şoim (Toma Cantacuzino) că nu vrea să-l prindă pe Inorog. El izbuteşte să-i cumpere pe bostangii turci, ca să-l aresteze pe Inorog. Inorogul rosteşte un bocet în stil popular, fiindcă nici Lupul (hatmanul Lupu), nici Filul (Antioh Cantemir) nu-l pot ajuta. Scapă, cumpărând nişte demnitari turci, şi este protejat de consulul francez. Mai târziu ajunge mare vizir un prieten al fraților Cantemir şi Brâncoveanu este nevoit să facă pace. Antioh Cantemir este numit domn, iar Dimitrie Cantemir primeşte o compensație pentru moşiile luate de Constantin Brâncoveanu.

Istoria ieroglifică este un pamflet politic, scris într-o limbă aleasă, cu imagini, legende, are un caracter moralizator, iar eroii au trăsături general-umane, ceea ce dă textului şi o dimensiune clasicistă. Inorogul este

prigonitul, Corbul este intrigantul, Cameleonul este vicleanul. Caracterul compromițător al textului îl determină pe Dimitrie Cantemir să-l redea într-o formă de alegorie. Ana Racoviță (nevăstuica, soția lui Mihai Racoviță) este imorală. Victoria Ruset este folosită de Scarlat Ruset (Cameleonul), ca să-l atragă pe inorogul Cantemir într-o cursă. Sunt demascate corupția şi violențele de la Poarta Otomană. Sunt ironii şi anecdote jignitoare la adresa lui Constantin Brâncoveanu. Este o carte, care dezvăluie, în adevărata ei față, o lume degradată şi inumană.

Dimitrie Cantemir este primul scriitor de talent, care cunoaşte bine problemele creației literare. Cartea are modele ilustre ca *Istoria secretă* a lui Procopie din Cezareea, se văd influențe din *Halima, Sindipa, Floarea darurilor, Fiziologul,* ceea ce dă cărții un caracter de unicat.

Pildele, cugetările, proverbele sunt culese din literatura populară, din Horațiu, Homer, Sfântul Augustin. Fraza este amplă, uneori greoaie, dar are ritm, expresivitate şi alteori este limpede, simplă, ca în limba vorbită. Cartea ne dă imaginea unei lumi cu eroii, frământările, moravurile, instituțiile ei, având aspectul unui cazan, care fierbe plin de uimitoare şi neaşteptate situații.

8.3. Dimitrie Cantemir — personalitate multilaterală a culturii române şi europene

a) Dimitrie Cantemir — om de ştiință sau spirit ştiințific:

– pune bazele evoluționismului şi cauzalității în istorie – *Istoria creşterii şi descreşterii imperiului otoman.*

– susține tezele etnogenezei cu argumente ştiințifice – *Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor*.

– pune bazele etnografiei şi geografiei – *Descriptio Moldaviae*.

– pune bazele filosofiei – *Compendiul sistemului logicei generale*.

– pune bazele istoriei religiilor şi teologiei – *Imaginea cu neputință de zugrăvit a ştiinței sacre – Sistemul religiei mahomedane.*

– pune bazele muzicologiei – *Tratat de muzică turcească.*

b) Dimitrie Cantemir — spirit iluminist:

– caracterul enciclopedic al formației şi activității sale: poliglot, istoric, scriitor, etnograf, om politic, muzicolog, filosof, teolog.

– critică instituțiile şi moravurile feudale – *Istoria ieroglifică*.

– deschide drumul literaturii spre realism, creează specii ca romanul, pamfletul, eseul.

– reprezintă tipul domnului luminat.

– discută despre soarta omului superior, într-o lume coruptă, ca parte a problemei drepturilor omului – *Istoria ieroglifică.*

c) Dimitrie Cantemir — reprezentant al umanismului:

– militează pentru înflorirea artei şi culturii – *Istoria ieroglifică.*

– creează şi modelează o limbă aptă pentru activitatea ştiinţifică şi literară.

– aduce caracterul de specific naţional – *Istoria ieroglifică, Descriptio Moldaviae.*

– afirmă caracterul educativ al literaturii.

– realizează, prin scris şi faptă, caracterul patriotic şi militant.

– aduce caracterul ştiinţific în cultură şi literatură.

d) Dimitrie Cantemir — întemeietorul literaturii române:

– *Istoria ieroglifică* – roman realist, pamflet politic, prima creaţie beletristică din literatura noastră.

– *Descriptio Moldaviae* — expresie a dragostei faţă de ţară, prima carte de etnografie.

– *Imaginea cu neputinţă de zugrăvit a ştiinţei sacre* — primul eseu filosofic.

9. Şcoala Ardeleană

9.1. Şcoala Ardeleană — expresie a iluminismului românesc

a) Lupta pentru eliberare socială şi naţională a românilor din Transilvania a cunoscut mai multe momente: răscoala de la Bobâlna, răscoala lui Gheorghe Doja, răscoala lui Horia, Cloşca şi Crişan împotriva odiosului act *Unio trium naţionum* (1437), prin care ungurii, saşii şi secuii, după ce invadează Transilvania, îi lipsesc de drepturi pe români, îi ucid, le dărâmă bisericile, le ard satele, le fură pământurile, îi obligă să treacă la catolicism, îi silesc la o maghiarizare forţată, obligându-i să-şi părăsească limba, portul, datinile, credinţa. Cei care s-au opus au fost prigoniţi sau ucişi ca: Ilie Iorest, Sava Brancovici, Oprea Miclăuş, Sofronie de la Cioara, Iosif de la Partoş şi alte zeci de mii de ortodocşi români, de către urmaşii celor care l-au ucis de Domnul Iisus Hristos. Dintre aceştia s-au ridicat reprezentanţii Şcolii Ardelene, care au primit privilegiul de a studia la Roma şi la alte universităţi catolice.

b) Şcoala Ardeleană este o mişcare iluministă, socială, antifeudală, culturală, politică, ideologică a românilor din Transilvania, pentru reforme sociale şi drepturi politice. În acest scop, o serie de cărturari români scriu cărţi cu caracter istoric, literar, filologic, de cultură şi chiar politice.

c) cărţi cu caracter filologic, în care se afirmă latinitatea limbii române:

Samuel Micu *Elementa linguae daco-romanicae sive valahicae*.

Petru Maior *Lexiconul de la Buda* – împreună cu Samuel Micu,

Dizertaţie pentru începutul limbii române, Dialog pentru începutul limbii

române între nepot şi unchi.

d) cărți cu caracter istoric, în care se arată latinitatea poporului român, unitatea poporului român şi continuitatea românilor în Dacia:

Samuel Micu *Istoria şi lucrurile şi întâmplările românilor.*

Petru Maior *Istoria pentru începutul românilor în Dacia*.

Gheorghe Şincai *Hronicul românilor şi al mai multor neamuri.*

e) cărți cu caracter literar, în care se susțin idei iluministe:

Ion Budai Deleanu *Țiganiada, Trei viteji.*

f) Scrieri cu caracter politic, în care se militează pentru drepturile românilor din Transilvania *Supplex Libellus Valahorum Transilvaniae* – 1791.

9.2. Idei susținute de reprezentanții Şcolii Ardelene

a) ideile etnogenezei: unitatea poporului român, romanitatea poporului român, latinitatea limbii române, continuitatea românilor în Dacia.

b) egalitatea în drepturi cu celelalte națiuni în virtutea dreptului natural.

c) romanitatea pură a poporului român, ceea ce era o exagerare.

d) puritatea latină a limbii române (Se scot, din Lexiconul de la Buda, elementele de alte origini şi se înlocuiesc cu termeni latini, ceea ce duce la crearea curentului latinist).

e) susțin principiul etimologic, adică să se scrie cuvântul ca în limba latină şi să se citească ca în limba română. Exemplu: panis — pâine.

f) introduc alfabetul latin în locul celui chirilic.

9.3. Ion Budai Deleanu — *Țiganiada*

a) Tema — lupta pentru apărarea ființei naționale şi pentru afirmarea conştiinței naționale.

b) Ideea — critica instituțiilor şi moravurilor feudale.

c) Compoziția este complexă şi se desfăşoară pe patru planuri:

– pe planul istoric avem lupta lui Vlad Țepeş şi a armatei române împotriva turcilor.

– pe planul comic avem falsa luptă a țiganilor cu turcii.

– pe planul mitic avem lupta dintre îngeri şi demoni – îngerii îl ajută pe Vlad Țepeş şi pe români, demonii îi ispitesc pe țigani, ca să nu-i ajute pe români.

– planul comentariului, în care autorul se preface că o serie de savanți au studiat textul şi-l explică, dar explicațiile lor sunt complet false şi comice.

d) Subiectul. Se urmăreşte evoluția țiganilor în timpul luptei lui Vlad Țepeş cu turcii.

Pentru a nu fi folosiți ca iscoade de către turci, Vlad Țepeş îi adună pe țigani într-o tabără. Defilarea lor în cete, prin fața lui Vlad Țepeş, este comică, realizând o satiră la adresa moravurilor feudale. Astfel, argintarii au

ca steag o cioară de argint cu pene de aur, sunt conduşi de Parpangel — un fel de Ahile ţigan, Bălăban îi conduce pe căldărari, care au ca steag o tipsie de aramă şi bat într-o căldare, în loc de „dobă“. Fierarii sunt conduşi de Drăghici şi au ca steag o tigaie de plăcinte. Tandaler îi conduce pe aurari, care au ca steag o suliţă de aur, iar lăieţii, conduşi de Corcodel, au ca steag o cârpă şi sună din cornuri. Ei îi jură credinţă lui Vlad Ţepeş, dar acesta, îmbrăcându-se în haine turceşti, cu un grup de oşteni, vine să-i încerce; ţiganii se predau imediat. Văzând că-i Vodă, promit că se vor bate cu turcii.

Pe alt plan, Satana o fură pe Romica, logodnica lui Parpangel, şi acesta, ca orice cavaler rătăcitor, pleacă s-o caute. O găseşte în pădurea fermecată, într-un castel, dar se pomeneşte într-o baltă. Ajunge la două izvoare: unul cu apă vie şi unul cu apă moartă. Eroul român, Argineanul, vine şi bea din izvorul cu apă moartă, îşi leapădă armura, fiindcă înnebuneşte. Parpangel bea din izvorul cu apă vie, ia armura lui Argineanul, vine în tabără, când turcii îi atacau pe ţigani, face minuni de vitejie, îi alungă pe turci, dar cade de pe cal şi-şi rupe oasele. Este îngrijit de mama sa, Brânduşa, şi de Romica.

Ţiganii hotărăsc să se bată legaţi la ochi, ca să nu se înspăimânte de vederea turcilor. Dau peste o turmă de boi şi se bat cu ea. Apoi îşi dau seama că se află în tabăra abandonată de turci şi găsesc o mulţime de provizii. De aceea hotărăsc să-şi facă o ţară şi discută despre cele două forme de guvernământ: republică sau monarhie luminată. Nu se înţeleg, se iau la bătaie şi pierd şansa să-şi dobândească conştiinţa naţională. Între timp, Vlad Ţepeş, deşi îi bate pe turci şi-i alungă, este silit de boieri să părăsească ţara, fiindcă aceştia se tem de răzbunarea turcilor. Armata română continuă lupta condusă de Romândor.

e) Mesajul iluminist constă în discutarea următoarelor idei:

– susţine lupta pentru drepturile omului (în discursul lui Janalău).

– combate intoleranţa religioasă de pe poziţii materialiste.

– critică instituţiile şi moravurile feudale (ca în defilarea ţiganilor).

– susţine egalitatea în drepturi, în virtutea dreptului natural (în discursul lui Janalău).

– neagă dreptul divin feudal (prin discursul lui Goleman).

– propune discutarea formelor de guvernământ iluministe: republica sau monarhia luminată (în discursul lui Slobozan).

– ne prezintă prototipul domnului, luminat în figura lui Vlad Ţepeş.

– enunţă o concepţie materialistă, exprimată în descrierea raiului ţigănesc.

– susţine lupta pentru libertate naţională ca afirmare a conceptului iluminist – „poporul suveran“.

9.4. Iluminismul în Moldova şi în Ţara Românească

a) În Ţara Românească, iluminismul este promovat de poeţii Ienăchiţă Văcărescu, Alecu Văcărescu, Nicolae Văcărescu, Iancu Văcărescu, care publică primele încercări de poezie lirică de factură romantică. Dinicu Golescu publică *Însemnare a călătoriei mele,* o carte de călătorie, în care descrie locuri, obiceiuri, modele de viaţă europene. Anton Pann este un poet minor, de specific naţional balcanic. În *Povestea vorbei,* el versifică şi concentrează proverbe şi zicători. Cartea sa *Din năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea* aduce o critică plină de umor lumii feudale.

b) În Moldova, poetul cel mai reprezentativ al perioadei de pătrundere a ideilor iluministe este Costache Conachi, un gânditor raţionalist de factură romantică.

Prin afirmarea ideilor iluministe, aceşti cărturari au pregătit momentul de la 1848.

10. Momentul 1848 — etapă a revoluţiei burghezo-democrate

10.1. Momentul 1848 în Moldova, Muntenia şi Transilvania

a) principalele momente ale revoluţiei burghezo-democrate au fost:

1821 – mişcarea lui Tudor Vladimirescu – cucerirea puterii politice– înăbuşirea de forţele feudale din afara ţării.

1848 – primul guvern provizoriu în Ţara Românească, revoluţia este înăbuşită de intervenţia militară turcă.

1859 – Unirea Principatelor Române – reformele realizate de Alexandru Ioan Cuza: dreptul economic (împroprietărirea ţăranilor), dreptul de vot, dreptul la cultură.

1877 – Războiul de Independenţă – obţinerea independenţei naţionale.

1907 – trecerea puterii politice în mâna burgheziei, prin manipularea masei ţărăneşti.

1918 – desăvârşirea independenţei şi unităţii naţionale – reforme sociale democratice: împroprietărirea ţăranilor, votul universal.

1945 – desfiinţarea clasei feudale – împroprietărirea ţăranilor.

1947 – abolirea monarhiei ca formă de guvernământ.

1989 – restauraţia – reintroducerea relaţiilor de producţie capitaliste.

b) desfiinţarea monopolului turcesc asupra Moldovei şi Ţării Româneşti, în urma păcii de la Adrianopol (1829), duce la dezvoltarea negoţului, la crearea de capitaluri, apare burghezia care declanşează lupta pentru reforme democratice.

c) obiectivele revoluţiei burghezo-democrate au fost realizate astfel:

– independența națională (1877, 1918)

– unitatea națională (1859, 1918)

– trezirea conştiinţei naţionale (1848 – 1859)

– dreptul la cultură (şcoli, teatre, presă)

– crearea de instituții democrate: stat–monarhie luminată–principe Al.I.Cuza – partide politice–parlament–justiție–armată–şcoli–spitale–arhive, universități, academie, societăți culturale şi literare

– se creează noile relații de producție capitaliste şi ele duc la apariția întreprinderilor industriale, la consolidarea burgheziei, la apariția băncilor.

d) reprezentanți ai ideologiei iluministe şi ai mişcării de la 1848:

Moldova: Mihail Kogălniceanu, Alexandru Ioan Cuza, Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Costache Negruzzi, Gheorghe Asachi, Costache Negri.

Muntenia: Gheorghe Lazăr, Ion Heliade Rădulescu, Vasile Cârlova, Nicolae Bălcescu, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu, Cezar Bolliac, Ion Ghica.

Transilvania: Andrei Mureşanu, Timotei Cipariu, Gheorghe Barițiu, August Treboniu Laurian, Simion Bărnuțiu.

e) dezvoltarea învățământului în limba română:

Moldova – 1814 – Gheorghe Asachi ține primul curs de ingineri hotarnici.

– 1828 – Şcoala de la Trei Ierarhi şi Seminarul de la Socola.

– 1835 – Academia Mihăileană – prima instituție de învățământ universitar.

Muntenia – 1818 – Gheorghe Lazăr înființează Şcoala de la Sfântul Sava, preluată din 1823 de Ion Heliade Rădulescu.

Transilvania – 1754 – ia ființă, la Blaj, prima şcoală în limba română.

– 1834 – Gheorghe Barițiu înființează, la Braşov, Şcoala Comercială.

Apoi iau ființă şcoli de învățători, de arte şi meserii, de agricultură în cele trei principate române.

f) dezvoltarea presei în limba română:

Moldova – Gheorghe Asachi înființează *Albina românească* la Iaşi, 1829, iar din 1837 — *Alăuta românească.*

– Mihail Kogălniceanu scoate, în 1840, *Dacia literară,* iar în 1844 *Propăşirea.*

– Vasile Alecsandri va continua cu *România literară* din 1855.

Muntenia – Ion Heliade Rădulescu va înființa *Curierul românesc* din 1828, iar din 1836 adaugă *Curierul de ambe sexe.*

Transilvania – Gheorghe Barițiu scoate *Gazeta Transilvaniei* în 1828, căreia îi adaugă *Foaie pentru minte, inimă şi literatură.*

g) dezvoltarea teatrului în limba română:

– apar primele trupe de teatru conduse de Matei Millo, Costache Caragiali şi Mihai Pascali.

– au loc primele reprezentaţii în limba română:

1816 – Iaşi – *Mirtil şi Hloe* de Florian şi Gessner.

1819 – Bucureşti – *Hecuba* de Euripide.

– se fac eforturi pentru crearea unui repertoriu naţional de către Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Costache Negruzzi.

– iau fiinţă primele şcoli pentru pregătirea actorilor şi cântăreţilor:

Iaşi – Conservatorul Filodramatic.

Bucureşti – Şcoala de muzică vocală, declamaţie şi literatură.

h) apar primele societăţi literare şi culturale:

Muntenia: Dinicu Golescu şi Ion Heliade Rădulescu creează *Societatea literară*, Nicolae Bălcesu, Ion Ghica, Cristian Tell – *Frăţia*.

Transilvania: *„Asociaţia transilvană pentru literatură română şi cultura poporului român“,* Sibiu, 1861.

10.2. Direcţia *Daciei literare* şi rolul lui Mihail Kogălniceanu

Trăsăturile direcţiei sunt exprimate în articolul *Introducţie* al lui Mihail Kogălniceanu şi ele sunt un program al generaţiei de la 1848:

a) pentru o literatură militantă sau, altfel spus, pentru prioritatea criteriului istoric asupra criteriului estetic în aprecierea operei literare. Acest sens militant este exprimat prin titlul revistei, fiindcă vizează unul din obiectivele revoluţiei burghezo-democrate–unitatea naţională; este exprimat prin *„duhul naţional“* al publicaţiei: *„O foaie care părăsind politica s-ar îndeletnici numai cu literatura naţională“*.

b) pentru o literatură originală şi de specific naţional, fiindcă *„traducţiile nu fac o literatură“* şi *„istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitoreşti şi de poetice...“*. Conceptul de specific naţional este înţeles la nivel tematic, autorul îndemnând pe scriitori să se inspire din folclor, istorie şi realitatea socială. De aceea alături, în primul număr, M.Kogălniceanu publică nuvela *Alexandru Lăpuşneanul* de Costache Negruzzi, ca aplicare practică a programului. În ea avem o critică a societăţii feudale, ca obiectiv esenţial al ideologiei iluministe.

c) pentru unificarea culturală înaintea unificării politice a românilor din principatele româneşti: *„Aşadar foaia noastră va fi un repertoriu general al literaturii româneşti, în carele ca într-o oglindă se vor vede scriitori moldoveni, munteni, ardeleni, bănăţeni, bucovineni, fieştecarele cu ideile sale, cu limba sa, cu chipul său“*.

d) pentru o limbă română literară unitară: *„Românii să aibă o limbă şi o literatură comună pentru toţi“*.

e) pentru o critică literară obiectivă: *„Critica noastră va fi nepărtinitoare, vom critica cartea iar nu persoana“*. Această linie va fi urmată de revistele: *Convorbiri literare*, *Contemporanul*, *Viața românească*, detașând critica literară obiectivă de la Iași, reprezentată de Titu Maiorescu, Constantin Dobrogeanu Gherea, G. Ibrăileanu şi alții, de critica literară subiectivă, impresionistă de la București, reprezentată de Eugen Lovinescu, G. Călinescu şi alții.

10.3. Momentul 1848 — moment al formării conştiinței estetice

a) Dimensiunea clasicistă a literaturii patruzecioptiste

– personaje ideale sau general-umane în împrejurări ideale sau general-umane

Vasile Alecsandri *Dumbrava Roşie* – Ştefan cel Mare şi Sfânt – eroul şi sfântul.

Grigore Alexandrescu *Boul şi vițelul* – arivistul şi naivul – *Satiră. Duhului meu* – parazitul.

Vasile Cârlova *Păstorul întristat* – cadrul bucolic

– tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața claselor dominante.

Vasile Alecsandri *Ovidiu, Fântâna Blanduziei* – din viața antică.

Grigore Alexandrescu *Satiră, Duhului meu* – din viața protipendadei.

– armonia şi echilibrul – concept clasicist, dar şi de specific național.

Vasile Alecsandri *Pasteluri, Concertul în luncă.*

Grigore Alexandrescu *Umbra lui Mircea. La Cozia* – homo mensura.

– unitatea de timp, de loc şi de acțiune.

Vasile Alecsandri *Fântâna Blanduziei.*

b) Dimensiunea romantică a literaturii de la 1848:

– eroi excepționali în împrejurări excepționale:

Vasile Alecsandri *Dan, căpitan de plai, Dumbrava Roşie.*

Grigore Alexandrescu *Umbra lui Mircea. La Cozia*.

Nicolae Bălcescu *Românii supt Mihai Voievod Viteazul.*

– tema, eroii, conflictul, subiectul au o structură afectivă:

Vasile Alecsandri *Dumbrava Roşie, Dan, căpitan de plai,* patriotismul.

Grigore Alexandrescu *Umbra lui Mircea. La Cozia,* patriotismul.

Ion Heliade Rădulescu *Zburătorul,* iubirea.

– exaltarea trecutului glorios şi critica prezentului decăzut:

Alecu Russo *Cântarea României*.

Vasile Alecsandri *Dumbrava Roşie.*

Grigore Alexandrescu *Umbra lui Mircea. La Cozia*, *Trecutul, La Mănăstirea Dealului*.

Dimitrie Bolintineanu *Muma lui Ştefan cel Mare.*

– prețuirea folclorului pentru o literatură de specific național:

Ion Heliade Rădulescu *Zburătorul* – motivul zburătorului.

Gheorghe Asachi *Traian şi Dochia* – motivul etnogenezei.

Vasile Alecsandri *Sburătorul, Doina, Sânziana şi Pepelea, Baba Cloanța*.

– evaziunea în mit, în istorie, în natură, într-un decor mirific oriental:

Vasile Alecsandri *Pasteluri, Sburătorul, Dumbrava Roşie.*

Dimitrie Bolintineanu *Florile Bosforului*.

Grigore Alexandrescu *Trecutul. La mănăstirea Dealului.*

– specii romantice:

poemul – Vasile Alecsandri *Dumbrava Roşie, Dan, căpitan de plai*.

pastelul – Vasile Alecsandri *Miezul iernii, Iarna, malul Siretului*.

elegia – Grigore Alexandrescu *Umbra lui Mircea. La Cozia.*

drama – Vasile Alecsandri *Despot Vodă, Ovidiu, Fântâna Blanduziei*.

c) Dimensiunea realistă a literaturii de la 1848:

– eroi tipici în împrejurări tipice:

Costache Negruzzi *Alexandru Lăpuşneanul* – Moţoc — tipul boierului intrigant, Lăpuşneanul — tipul despotului feudal, Spancioc — tipul boierului patriot.

Vasile Alecsandri – Clevetici — tipul demagogului, Sandu Napoilă — boierul retrograd.

– tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea socială:

Vasile Alecsandri *Balta Albă* – realitatea socială, bogaţi–săraci.

Costache Negruzzi *Alexandru Lăpuşneanul* – lupta pentru putere

– atitudinea critică faţă de realitatea înfăţişată.

Costache Negruzzi *Reţetă, Fiziologia provinţialului, Alexandru Lăpuşneanul*.

Vasile Alecsandri *Chiriţa în provinţie, Iaşii în carnaval, Rusaliile*.

– scientismul – în sensul documentării sau în sensul realizării unui program:

Costache Negruzzi *Alexandru Lăpuşneanul,* documentarea din cronici.

Vasile Alecsandri *Fântâna Blanduziei, Ovidiu,* documentare de epocă.

– specii realiste:

Vasile Alecsandri *Istoria unui galbân şi a unei parale.*

– comedia *Chiriţa în provinţie.*

Costache Neguzzi *Alexandru Lăpuşneanul.*

– procedee realiste

tipizarea – Costache Negruzzi *Alexandru Lăpuşneanul* – Moţoc, Spancioc.

– analiza psihologică – Vasile Alecsandri *Despot Vodă.*

10.4. Momentul 1848 — moment al trezirii conştiinţei naţionale

a) cultivarea conştiinţei naţionale, afirmarea idealurilor revoluţiei burghezo-democrate prin şcoli, teatre, presă, societăţi.

b) rolul şi locul literaturii ca armă ideologică:

Vasile Alecsandri *Deşteptarea României, Hora Unirei.*

c) lupta pentru reforme democratice, sociale, politice:

Vasile Alecsandri *Dezrobirea ţiganilor, Deşteptarea României, Plugul blestemat*.

d) lupta pentru înlăturarea absolutismului feudal:

Costache Negruzzi *Alexandru Lăpuşneanul.*

Vasile Alecsandri *Despot Vodă*.

e) lupta pentru realizarea unităţii naţionale, sintetizată prin cuvântul *România*:

Dacia literară, România literară, reviste cu caracter naţional.

Vasile Alecsandri *Deşteptarea României*, Alecu Russo *Cântarea României*.

f) lupta pentru independenţa naţională:

Vasile Alecsandri *Deşteptarea României, Ostaşii noştri.*

g) mesajul patriotic – scop al activităţii literare:

Grigore Alexandrescu *Anul 1840*, Andrei Mureşanu *Un răsunet*,

Alecu Russo *Cântarea României*, Vasile Alecsandri *Deşteptarea României*.

h) evocarea trecutului glorios şi critica prezentului decăzut ca mod de a cultiva conştiinţa naţională

Vasile Alecsandri *Dumbrava Roşie*, Vasile Cârlova *Ruinurile Târgovişţei*, Grigore Alexandrescu *Umbra lui Mircea. La Cozia.*

i) natura patriei – mod de a cultiva sentimentul patriotic

Vasile Alecsandri *Pasteluri, Concertul în luncă, Lunca din Mirceşti*.

j) cultivarea limbii naţionale – mod de a exprima sentimentul patriotic

Costache Negruzzi *Alexandru Lăpuşneanul*, Vasile Alecsandri *Rusaliile*.

10.5. Ion Heliade Rădulescu — *Zburătorul*

Tema poeziei este motivul zburătorului, de aceea se înscrie în programul *Daciei literare.* Zburătorul este un personaj fantastic, care se arată, pe înserat, tinerelor fete, le determină să se îndrăgostească de el şi apoi dispare.

Ideea este că patimile trebuiesc evitate (*„Să fugă fata mare de focul de iubit“*), fiindcă pătrund în inima omului şi sunt greu de îndepărtat (*„Nici rugi nu te mai scapă. — / Ferească Dumnezeu!“).*

Compoziţia este complexă. În prima parte este o idilă, în partea a doua, un pastel, iar în partea a treia, o legendă.

Textul dezvoltă, în prima parte, trăirile unei adolescente, Florica. Ea descrie mamei sale aceste senzații fizice, pe care le trăieşte: *„pieptul mi se bate“, „Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate“, „Ah! inima-mi zvâcneşte!“, „ochii-mi văpăiază“, „tremur de nesaţiu“, „Obrajii...unul arde, şi altul mi-a răcit!“, „o piroteală de tot m-a stăpânit“*. Mama îi propune soluțiile din viața satului: *„du-te la moş popa“*, babele din sat, vrăjitorul.

Al doilea moment surprinde sugerarea prezenței zburătorului prin trei ipostaze subtile: de destin (*„Eu parcă-mi auz scrisul*“), de fior (*„prin vine un fior*“), de vânt (*„dar e un vânt uşor“*). De aceea, ca specie literară, aici avem o idilă.

Partea a doua este un pastel, în care se prezintă imaginea unui sat pe înserat, prin imagini vizuale şi auditive. Imaginile vizuale sunt realizate, în general, prin metafore şi simboluri: *„Veşmântul său cel negru de stele semănat“, „cobe, câteodată, tot cade câte-o stea“, „a laptelui fântână“*. Imaginile auditive sunt realizate prin gerunzii (*„țipând parcă chema“*), aliterații (*„şoaptă în susur“*), metonimii (*„lătrătorii numai s-aud“*). Ele sugerează multă mişcare la momentul înserării, ca un punct culminant, după care urmează o linişte (*„Tăcere este totul şi nemişcare plină“*), ce prefigurează venirea zburătorului.

Partea a treia are o formă de legendă, în care zburătorul primeşte alte ipostaze: de balaur (*„balaur de lumină cu coada-nflăcărată“*), de zmeu (*„Tot zmeu a fost, surato.“*), de flăcăiandru (*„Ca brad un flăcăiandru“*) şi de fulger (*„Dar ce lumină iute ca fulger trecătoare“*).

Această metamorfoză a zburătorului face din el un personaj fantastic, un erou romantic excepțional, iar eroina, prin trăirile şi evenimentele prezentate, devine excepțională în împrejurări excepționale, prefigurând *Luceafărul* de Mihail Eminescu. Tema, eroii, conflictul, subiectul au o structură afectivă, ca în poeziile romantice. Motivul zburătorului arată prețuirea folclorului şi, prin caracterul său fantastic, o trăsătură a romantismului. Idila, pastelul, legenda sunt specii romantice, iar pastelul presupune existența sentimentului naturii, care este o trăsătură a romantismului.

În poezie găsim şi elemente realiste, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul reflectă viața satului românesc de la mijlocul sec. al XIX-lea. Dialogul dintre cele două vecine, dintre mamă şi Florica, prezența unor elemente dialectale din Muntenia, folosirea unor expresii ale limbii vorbite aduc acel plurilingvism caracteristic realismului: *„tras printr-un inel“, „mi-ți vine“, „nas ca vai de el“*. Elementul de ironie arată prezența spiritului critic, care caracterizează realismul.

Elementele clasiciste sunt mai mult sugerate. Zburătorul apare strălucitor, ca un erou ideal (*„Şi pietre nestimate lucea pe el ca foc“*), dar această imagine ideală (*„tras printr-un inel*“) este ironizată (*„nas ca vai de el“*), fiindcă, de fapt, zburătorul este duhul rău.

Ion Heliade Rădulescu face, deci, o subtilă sinteză îmbinând structura romantică a poeziei cu elementele realiste şi clasiciste.

10.6. Grigore Alexandrescu — *Umbra lui Mircea. La Cozia*

Tema poeziei o formează exaltarea trecutului glorios şi critica prezentului decăzut:

„Noi privim luptele voastre, cum privim vechea armură
Ce un uriaş odată în războaie a purtat;
Greutatea ei ne-apasă, trece slaba-ne măsură,
Ne-ndoim dac-aşa oameni întru adevăr au stat.“

Ideea sau mesajul are o dimensiune romantică, exprimată prin dragostea faţă de patrie, dar şi o dimensiune clasicistă prin preţuirea raţionalismului, a artei, a ştiinţei, culturii, care ar reprezenta adevărata glorie:

„Au trecut vremile-acelea, vremi de fapte strălucite,
Însă triste şi amare: legi, năravuri se-ndulcesc;
Prin ştiinţe şi prin arte naţiile înfrăţite
În gândire şi în pace drumul slavei îl găsesc.“

Avem sugerat subtil şi un mesaj politic, exprimat lapidar prin: *„Lumea e în aşteptare...“*, fiindcă poezia este scrisă în 1844, când se prefigurau starea de spirit şi evenimentele de la 1848.

Elegia realizează evocarea uneia dintre cele mai semnificative personalităţi ale luptei pentru apărarea fiinţei naţionale. De aici şi titlul poeziei *Umbra lui Mircea*, care este o metaforă, o metonimie şi un simbol al conştiinţei naţionale. Mircea este un prototip, o imagine a poporului român, un erou, care luptă împotriva valului otoman păgân, ca să nu distrugă ţara şi lumea creştină. Aşa au făcut şi Ştefan cel Mare, Mihai Vitezul, Vlad Ţepeş, Iancu de Hunedoara, Skanderbeg, Ioan Sobieţki.

Comuniunea dintre om şi natură, preţuirea folclorului sunt o modalitate de a exprima caracterul romantic al eroului, văzut ca personaj fantastic:

„Râul înapoi se trage ... munţii vârful îşi clătesc“.
„Mircea! îmi răspunde dealul; Mircea! Oltul repetează“.

Motivul mormintelor, al mănăstirilor, nocturnul, evaziunea în vis sunt elemente, care sugerează cadrul romantic excepţional. Ele aduc o ilustrare a programului *Daciei literare,* fiindcă vizează trezirea conştiinţei naţionale. De aceea poezia poate fi interpretată ca o *ars poetica,* adică o poezie programatică, în care autorul îşi defineşte programul estetic romantic, dar şi aderenţa la obiectivele generaţiei de la 1848. Avem şi unele elemente

realiste, în sensul că războiul este *„bici groaznic“*, gloria se obține cu mari sacrificii: *„Şi ai lui sângerați dafini națiile îi plătesc“*. Lipsa patriotismului înseamnă că *„întunericul domneşte“*, că *„Tot e groază şi tăcere“*, de aceea *„umbra intră în mormânt“*.

Originalitatea poeziei constă în subtila afirmare a ideologiei iluministe, a mesajului patriotic, în subtila personificare a conştiinței naționale prin spiritul lui Mircea cel Bătrân, prin atmosfera nocturnă romantică, prin sugestiile de tip simbolist. Astfel, în versurile: *„Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate“* avem o repetare a vocalei *„u“*, care sugerează ruperea planului real spre a face posibilă prezența fantasticului. Este o aliterație şi o asonanță de tip simbolist, aşa cum o vom regăsi în poezia lui Ion Barbu *Din ceas, dedus...*

10.7. Grigore Alexandrescu — *Satiră. Duhului meu*

Tema poeziei este critica societății feudale şi a moravurilor sociale.

Ideea sau mesajul sugerează că o societate parazitară este sortită pieirii.

Sensul criticii se îndreaptă împotriva modelului de viață parazitar al societății feudale de la mijlocul secolului al XIX-lea. Cuvântul cheie al textului este *„carte“*, care are două sensuri opuse. În expresia *„Trageți toți câte-o carte“*, când începe satira, este vorba de carte de joc, care sintetizează conceptul de lume ca joc, concept fundamental parazitar despre lume şi viață al clasei dominante. În expresia *„ca să compui o carte“* este vorba de conceptul de conştiință națională şi socială, pe care-l exprimă poetul. De aici rezultă o incompatibilitate între poet şi societate, care generează atitudinea de frondă a acestuia, izolarea lui. Poetul se preface că se autoironizează pentru orgoliul de a crede că, dacă are o instrucție aleasă (*„De rost puteai a spune tragedii însemnate, / Meropa, Atalia, şi altele mai multe“*), poate fi un om de societate. El se pune pe sine în antiteză cu *„domnişoru cela care toate le ştie, / Căruia vorba, duhul îi stă în pălărie“*. Acesta este prototipul parazitului, care crede că, dacă are haine cusute la Paris, poartă lornetă şi insultă cu obrăznicie doamnele, zicându-le: *„Ce lornetă! te-arată mai frumoasă!“*, este un model, fiindcă *„dă bine din mâini şi din picioare, / Şi trânteşte la vorbe fără să se gândească“*. Modelul de gândire al acestui parazit este inexistent. El nu este om, ci este expresia esențializată a procesului de dezumanizare, pe care-l trăieşte cel ce nu munceşte, nu creează, nu are un rol social major, nu dă nimic societății, fiindcă este de un egoism monstruos şi el doar consumă munca altora.

Satira este o specie a clasicismului, de aceea poezia poate fi interpretată ca o *ars poetica* în sensul afirmării aderenței scriitorului la programul estetic al clasicismului. Eroii (poetul, domnişorul) au trăsături general-umane. Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața claselor

dominante. Satira are un caracter moralizator, fiindcă arta trebuie să fie *utile cum dulci,* după definiția lui Horațiu, adică frumoasă şi utilă.

10.8. Vasile Cârlova — *Ruinurile Târgoviştii*

Tema elegiei *Ruinurile Târgoviştii* este exaltarea trecutului glorios şi critica prezentului decăzut. Motivul ruinelor însemna o imagine a acestei teme.

Ideea este trezirea conştiinței naționale, ca mesaj al generației de la 1848.

Poezia este o exprimare a durerii neamului românesc, lovit cu bestialitate timp de două milenii de toate hoardele de tâlhari ale lumii (*„O patrie a plânge cu multă jale cer"*). Venit în acest loc sfânt al gloriei străbune, poetul caută un sprijin moral (*„Aşa şi eu acuma, în viscol de dureri, / La voi spre uşurință cu triste vin păreri"*), fiindcă este exponentul conştiinței naționale. Poezia are şi elemente de meditație pe tema *fortuna labilis,* determinată de motivul ruinelor (*„Şi de vederea voastră cea tristă însuflat / A noastră neagră soartă descoper ne-ncetat"*). El deplânge decăderea națională şi pierderea independenței naționale (*„Când cea mai tare slavă ca umbra a trecut, / Când duhul cel mai slobod cu dânsa a căzut."*).

10.9. Andrei Mureşanu — *Un răsunet*

Tema o formează lupta pentru apărarea ființei naționale şi pentru afirmarea conştiinței naționale.

Ideea este că lupta trebuie dusă până la sacrificiul de sine.

Poezia este o chemare la luptă hotărâtă pentru afirmarea idealurilor naționale (*„Viață-n libertate, ori moarte!"*) şi se înscrie în programul *Daciei literare*. Ea afirmă trezirea conştiinței naționale (*„Deşteaptă-te, române, din somnul cel de moarte, / În care te-adânciră barbarii de tirani!*"). Este susținută descendența romană a poporului român (*„Că-n aste mâni mai curge un sânge de roman"*). El cheamă sutele de mii de voinici (*„Cum stau ca brazi în munte voinici sute de mii;"*), pe toți bărbații (*„Bătrâni, bărbați, juni, tineri, din munți şi din câmpii!"*) să ia armele (*„Cu brațele armate, cu focul vostru-n vine,"*) şi să lupte, aşa cum au luptat românii sub Ştefan cel Mare, Mihai Viteazul, Ioan Corvin. Poezia este o reacție față de sălbatica teroare maghiară şi austriacă din Transilvania, față de violenta agresiune a catolicismului (*„Preoți, cu crucea-n frunte! căci oastea e creştină, / Deviza-i libertate şi scopul ei prea sfânt, / Murim mai bine-n luptă, cu glorie deplină, / De cât să fim sclavi iarăşi în vechiul nost'pământ!"*). Această poezie a devenit imnul național.

10.10. Dimitrie Bolintineanu — *Muma lui Ştefan cel Mare*

Tema o formează lupta pentru apărarea fiinţei naţionale şi pentru afirmarea conştiinţei naţionale.

Ideea este că această luptă trebuie dusă până la sacrificiul de sine.

Motivul este luat din *O samă de cuvinte* de Ion Neculce.

Învins de turci, Ştefan vrea să se retragă cu o parte din oastea sa în Cetatea Neamţ, unde să se pregătească pentru noile sale expediţii războinice. Mama sa nu-l primeşte, fiindcă, asemeni matroanelor romane (care le spuneau fiilor *„cu scut sau pe scut“*, adică învingător sau mort), ea îi cere fiului să nu-şi întrerupă lupta: *„Du-te la oştire! pentru ţară mori! / Şi-ţi va fi mormântul coronat cu flori!“*.

Ştefan ascultă povaţa mamei sale şi reia lupta ieşind biruitor în războiul cu turcii.

10.11. Costache Negruzzi — *Alexandru Lăpuşneanul*

Tema nuvelei este lupta împotriva absolutismului feudal, deci realistă.

Ideea este că abuzurile feudale, generate de dreptul divin feudal, trebuiesc oprite şi realizată o nouă societate pe alte principii şi legi, aşa cum o cereau ideile ideologiei iluministe.

Compoziţia este clasică, fiindcă are patru capitole, care se echilibrează între ele, fiecare având câte un moto:

Capitolul I. *Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu*

Capitolul II. *Ai să dai sama, doamnă!...*

Capitolul III. *Capul lui Moţoc vrem...*

Capitolul IV. *De mă voi scula, pre mulţi am să popesc şi eu...*

Subiectul este luat din cronica lui Grigore Ureche şi alegerea lui exprimă intenţia autorului de a critica societatea feudală, de a afirma necesitatea reformelor sociale.

Alexandru Lăpuşneanul se întoarce la a doua domnie cu ajutorul turcilor. El fusese înlăturat de la domnie de aventurierul Despot. Acesta venise cu o armată de mercenari în înţelegere cu boierii, care nu-l sprijină pe Lăpuşneanul, ci îşi calcă jurământul de credinţă prestat faţă de domn. Din această cauză, ei se tem de consecinţele actului lor de trădare şi trimit o delegaţie reprezentată de vornicul Moţoc, paharnicul Veveriţă, Spancioc şi Stroici, ca să-i spună că ţara nu-l vrea.

Alexandru Lăpuşneanul le răspunde, rostind cuvintele: *„Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu...“,* preluate de autor din cronică şi le promite că-şi va întreţine armata turcă cu averile boierilor: *„Voi mulgeţi ţara, a venit vremea să vă mulg şi eu pe voi“*. Când vornicul Moţoc caută să-l atragă în cursă, cerându-i să vină fără oastea turcă, că ei îl vor apăra, Lăpuşneanul îi promite că nu-l va omorî, ci îl va păstra în slujbă.

Redevenit domn, Alexandru Lăpuşneanul se ţine de cuvânt şi începe să pedepsească, cu multă cruzime, boierimea lacomă şi trădătoare. Văduva unui boier o întâmpină pe doamna Ruxandra şi o ameninţă: *„Ai să dai sama, doamnă!...“*. Întoarsă la palat, doamna Ruxandra îi cere lui Alexandru Lăpuşneanul să se împace cu boierii. Viclean, el îi spune că de poimâine nu va mai pedepsi nici un boier şi că îi va da un leac de frică.

Capitolul al treilea este punctul culminant al acţiunii, fiindcă Lăpuşneanul loveşte decisiv boierimea, exterminând-o fizic. El se preface că vrea să se împace cu boierii, se duce la liturghie, îmbrăcat ca domn, purtând coroana Paleologilor. Îşi cere iertare de la boieri şi, ca semn al împăcării, îi invită la palat la un ospăţ. În timpul ospăţului, mercenarii pătrund în sală şi-i lovesc cu săbiile pe boieri, până când îi omoară pe toţi. În curte se începe uciderea slugilor boierilor, dar unele izbutesc să fugă. Ei spun în oraş ce se întâmplă la curtea domnească şi o mulţime de oameni se strâng la poartă. Vodă îl trimite pe armaş să-i întrebe ce vor. Este prinsă psihologia mulţimii, care, la început, nu ştie ce să ceară. Apoi cere capul vornicului Moţoc, care reprezenta pentru ei răul, fiind cel ce le lua birurile. Vodă îl dă pe Moţoc mulţimii, care-l ucide. Apoi face din capetele boierilor ucişi o piramidă şi o cheamă pe doamnă Ruxandra. Aceasta, când vede *„leacul de frică“* promis de Alexandru Lăpuşneanul, leşină.

În ultimul capitol, acţiunea se petrece în cetatea Hotin. Alexandru Lăpuşneanul a venit aici, spre a-i urmări pe boierii Spancioc şi Stroici, care, înţelegând cursa întinsă de el, au fugit în cetatea Cameniţa. Lăpuşneanul se îmbolnăveşte de lingoare (tifos). El le spune episcopilor, care veniseră împreună cu familia domnului, să-l călugărească, dacă vor vedea că-i pe moarte. Potrivit canoanelor Bisericii Ortodoxe, ei trebuiau să-i împlinească această dorinţă şi-l călugăresc. Sensul actului este că cel ce se călugăreşte, iese din viaţa socială. De aceea fiul său este desemnat domn, iar doamna Ruxandra devine regentă. Lăpuşneanul dăduse această poruncă, ca să fie călugărit, fiindcă se ştia plin de păcate grele. Călugărirea este ca un al doilea botez şi şterge toate păcatele anterioare ale omului, i se schimbă numele şi destinul. Trezindu-se din leşin şi văzându-se îmbrăcat călugăr, Lăpuşneanul înţelege că a fost deposedat de domnie, de aceea cere să-i fie adus fiul, având, probabil, intenţia de a-l ucide. El rosteşte cuvintele: *„De mă voi scula, pre mulţi am să popesc şi eu...“*, ceea ce arată intenţia de a continua viaţa sa de ucigaş, deşi fusese călugărit. Cetatea Hotin se găseşte pe malul românesc al Nistrului, iar pe celălalt mal se găseşte cetatea Cameniţa. De aceea cei doi boieri fugari, Spancioc şi Stroici, află că Alexandru Lăpuşneanul nu mai e domn şi vin fără teamă în cetatea Hotin. Ei îi dau doamnei Ruxandra o otravă să-i ducă lui Lăpuşneanul, ca să-şi salveze fiul. După ce doamna Ruxandra îi dă paharul cu otravă, ea pleacă împreună cu

fiul ei, cu mitropolitul şi curtea. Alexandru Lăpuşneanul rămâne singur şi moare în chinuri, supravegheat de Spancioc şi Stroici, care îi spun: *„Învaţă să mori, tu, care îi ucideai pe alţii“*. Finalul este, deci, moralizator clasicist, dar nuvela este realistă.

Caracterul realist al nuvelei rezultă din faptul că eroii reprezintă tipuri sociale. Lăpuşneanul este tipul despotului feudal, Moţoc — tipul boierului viclean, Spancioc — tipul boierului patriot. Împrejurările sunt tipice şi caracterizează lupta pentru putere. Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea social-istorică. Scriitorul se documentează din cronici şi arată, astfel, o concepţie scientistă, deci realistă, în abordarea temei. Atitudinea sa critică se exprimă prin alegerea subiectului, fiindcă domnia lui Alexandru Lăpuşneanul este una din cele mai sângeroase din istoria Moldovei. El ştie să utilizeze tipizarea, dar şi analiza psihologică, dezvăluind intenţiile, atitudinile, modelul de gândire al eroilor.

Nuvela are şi multe elemente romantice. În primul rând, eroii au şi o dimensiune afectivă, pe care o exprimă: Lăpuşneanul — ura, Moţoc — spaima de a fi dat mulţimii, Doamna Ruxandra — teama, mila. Doamna Ruxandra are un caracter angelic, iar Alexandru Lăpuşneanul — caracter demonic, de aceea alcătuiesc un cuplu romantic, constituit pe contrast. Avem o serie de procedee romantice ca: piramida de capete*, „leacul de frică“*, tunderea lui Alexandru Lăpuşneanul în monahism, otrăvirea lui.

Nuvela este realistă, cu elemente romantice şi clasiciste, deci o sinteză specifică pentru programul *Daciei literare*.

10.12. Costache Negruzzi — *Sobieski şi românii*

10.12.1. Nuvela *Sobieski şi românii,* scrisă de Costache Negruzzi, are ca **temă** trecutul istoric, văzut într-o perspectivă romantică, adică încărcat de glorie. **Ideea** este că vitejia adevărată izvorăşte din dragostea de ţară.

Subiectul este inspirat din istoria frământată a Moldovei. Ion Sobieski, regele Poloniei, vine cu o armată în Moldova, cu intenţia de a o cuceri şi de a se bate cu turcii. Ei sunt hărţuiţi şi înfometaţi, fără a putea da o luptă decisivă. Siliţi să se retragă din Iaşi spre Polonia, fac un ocol, trecând prin apropierea cetăţii Neamţ. Cetatea era goală, dar ispravnicul aşază în ea nouăsprezece plăieşi, pentru că garnizoana, alcătuită din soldaţi în leafă, plecaseră, alături de domnul Cantemir, la Fălciu.

Armata polonă este lipsită de merinde şi de aceea Ion Sobieski se hotărăşte să atace cetatea. Polonii bănuiesc că înăuntru se găsesc averi şi cer plăieşilor să le predea cetatea. Plăieşii refuză şi începe atacul cetăţii. După cinci zile de luptă, mor zece plăieşi şi mai rămân doar trei răniţi şi şase buni de luptă, dar nu mai aveau nici merinde, nici muniţii. Ei ridică un steag alb. Leşii le permit să iasă, promiţându-le că-i vor lăsa în viaţă şi să se ducă unde vor voi. Când plăieşii ies din cetate, regele Sobieski, văzând numărul

lor mic, vrea să-i spânzure, fiindcă pierderile armatei polone erau mari. Unul dintre cei doi hatmani, Iablonovscki, îi aduce aminte regelui că le-a făgăduit să-i lase să plece şi că ei, soldaţi fiind, n-au făcut decât să-şi apere ţara, deci şi-au făcut datoria. Sobieski le dă drumul plăieşilor, spunându-le că se pot lăuda de fapta lor de arme, fiindcă, deşi erau puţini, s-au împotrivit regelui Poloniei timp de cinci zile.

Plăieşii s-au urcat în munţi, oastea polonă a plecat, iar cetatea a rămas cu porţile deschise, purtând pe ziduri urmele bombardamentului, la care a fost supusă.

Nuvela preia un episod din istoria frământată a Moldovei, pentru a arăta vitejia, demnitatea, înţelepciunea, spiritul de sacrificiu, de care au dat dovadă strămoşii noştri, evidenţiind adevărul din cuvintele rostite de Nicolae Bălcescu: *„Istoria este cea dintâi carte a unei naţii...căci într-însa îşi vede trecutul, prezentul şi viitorul“*.

10.12.2. Nuvela *Sobieski şi românii* este realistă, pentru că evenimentele sunt luate din realitatea social-istorică. Scriitorul Costache Negruzzi le preia din cronica lui Ion Neculce, dar transformă acest episod trist într-un moment eroic romantic. Regele Sobieski intră în Ţara Moldovei *„cu oşti grele“,* spune cronicarul, îndemnat fiind de Constantin Brâncoveanu. El trece prin Botoşani şi Târgul Frumos, după ce lasă garnizoane în cetatea Neamţ şi în Suceava, la Zamca, la Agapia şi Secu, la *„Câmpu Lungu“* şi la Hangu. Oastea lui este lovită de un viscol şi de o boală, încât pierde o jumătate din oaste şi o mare parte din cai. Din această cauză, lasă tunurile la Repcea şi se retrage în Polonia. El era înţeles cu împăratul Prusiei şi cu papa de la Roma, ca să ducă război împotriva turcilor, dar atacă Moldova.

Costache Negruzzi dă, deci, multă libertate fanteziei sale, creând o legendă sau preluând-o din tradiţia orală. El recreează istoria pentru a-i da un mesaj patriotic militant, în sensul programului revistei *Dacia literară.* El pune în antiteză vitejia grupului de plăieşi cu orgoliul regelui Poloniei, puternica armată polonă, cu tunuri, şi grupul de plăieşi, care, cu câteva puşti, ţin în loc o armată, având scopul de a arăta ce valoare are patriotismul autentic. Regele Sobieski este cuceritorul orgolios, fiindcă a salvat Viena. El crede că linguşirile hatmanului Potoţki sunt realitatea, că numele său este suficient pentru a determina capitularea imediată a unei cetăţi. De aceea, când după pierderile suferite vede cine erau cei care-l înfruntau, mânia lui nu are margini, nu poate găsi o altă manifestare decât o pedeapsă exemplară pentru plăieşi. Intenţia lui era să cucerească cetăţi creând un sistem de luptă împotriva domnului Cantemir, pe care tătarii nu-l sprijină suficient, ca să-l prindă pe regele polon şi să transforme incursiunea lui militară în Ţara

Moldovei într-un dezastru, aşa cum s-a întâmplat în timpul lui Ştefan cel Mare, la Codrii Cosminului cu Albert, regele Poloniei.

10.12.3. Nuvela *Sobieski şi românii* surprinde trăsăturile stilului lui Costache Negruzzi ca: armonia, concizia, acurateţea, nuanţarea, oralitatea. El îmbină armonios naraţiunea cu dialogul şi descrierea, folosind o serie de termeni, care dau atmosfera de epocă: *„lăncieri", „pedestraşi", „buciumă", „plăieşi", „armură", „metereze", „semilună", „flintă", „sire", „parlamentarul", „marşa", „hatmani", „şleahtă".*

El introduce în text o serie de cuvinte din limba vorbită ca: *„merinde", „norocire", „tocmală", „încungiurată", „înturnându-se", „spăriet", „îngiosat", „laviţă", „piste", „horopsită", „surlă", „nimică",* dar la care putem adăuga şi o serie de expresii: *„a i se cuceri", „a da pas", „pre numele patronului", „bea o duşcă", „îl curmă", „se va cotropi", „vă puneţi capul", „ai cuvânt", „a face spor",* care dau caracterul oral al stilului său.

Pentru a da o mai mare capacitate de nuanţare limbii folosite, dar şi pentru a-i mări expresivitatea, Negruzzi introduce în text:

comparaţii – *„ca un mare schelet de uriaş", „ca într-o ţarină pustie", „ca deşteptat din somn";*

metafore – *„floarea vârstei", „cuib al tâlharilor", „turbat de mânie", „trup de lăncieri";*

simboluri – *„trufia Semilunei", „ştergar alb";*

metonimii – *„se va trece sub ascuţişul sabiei", „faţa i se înseninã", „priveau cu înduioşare", „se trase ruşinat", „buciumă străjerul", „cu durerea în inimă", „cu întristarea pe faţă";*

epitete – *„posomorât şi mânios", „ştergar alb", „faptă defăimată", „oaste ticăloşită", „posomorât", „gânditor", „bătrâni", „pospolită".*

Scriitorul are chiar dorinţa să dea mai multă armonie frazei, introducând procedee ale stilului poetic ca aliteraţii şi asonanţe: *„gloanţe – greş", „cuceriţi – cetatea", „muniţiile şi merindele", „tăbărâse armia turcească", „plecaţi-vă – primejdie", „steagurile strânse".*

Pentru a accentua concizia stilului său, Negruzzi utilizează înşiruirea: *„trăsuri, bagaje, pedestraşi, şleahtă pospolită".* Pentru a da dinamism acţiunii, el foloseşte, cu o mare frecvenţă, verbele *„încuiaţi-le", „aşezaţi-vă", „să nu zică", „au intrat",* dar şi pentru a arăta hotărârea, cu care plăieşii vor lupta, adică îşi vor arăta dragostea de ţară. Nuvela are un profund mesaj moral şi patriotic, arătând destul de clar intenţia scriitorului de a cultiva conştiinţa naţională prin evocarea trecutului glorios.

10.13. Costache Negruzzi — *Fiziologia provinţialului*

În volumul *Păcatele tinereţelor,* publicat în 1857, el grupează toată creaţia sa în proză în trei secţiuni: *Amintiri din junețe, Fragmente istorice, Negru pe Alb,* iar pe cea în versuri o intitulează *Neghină şi pălămidă.*

Fiziologia provinţialului face parte din cele 32 de scrisori, adunate sub titlul *Negru pe alb — Scrisori la un prieten,* prin care el inaugurează genul epistolar. Scrisoarea este un act intim, presupune confesiune şi sinceritate. El alege acest mod de a scrie pentru a ne prezenta tipuri sociale, imagini, „felii de viaţă", adică fragmente ale unui roman, pe care n-a avut răgazul, răbdarea, îndemânarea de a-l scrie.

Tipul social al provinţialului — boierul ţinutaş sau micul boiernaş rural, sosit la Iaşi, cu ciubuc, şubă de urs, arnăut, se modernizează făcându-şi frac, lornetă, ca să se ducă la teatru. Se dă drept rudă cu boierii din târg, dar stă într-o cameră la han. Este comportamentul tipic al unui arivist, o variantă masculină a Chiriţei, eroina lui Vasile Alecsandri. Este orgolios, lipsit de bun simţ, incult, mincinos. Este un portret al unui tip social-realist, care arată spiritul critic al autorului.

10.14. Nicolae Bălcescu — *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul*

Tema acestei cărţi este lupta pentru apărarea fiinţei naţionale şi afirmarea conştiinţei naţionale.

Ideea este că, timp de 18 secole, românii au luptat să-şi apere fiinţa naţională şi să-şi afirme conştiinţa naţională. Mihai Viteazul era eroul model al acestei lupte.

Subiectul cărţii îl formează lupta românilor pentru independenţă şi unitate naţională sub Mihai Viteazul şi are şase capitole, urmărind principalele momente ale domniei lui Mihai Viteazul: *Libertatea naţională, Călugărenii, Robirea ţăranului, Unitatea naţională, Mirăslău* şi *Gorăslău*. În primul capitol, se urmăreşte alungarea turcilor şi grecilor din ţară. În capitolul *Călugărenii,* se descrie lupta lui Mihai Viteazul împotriva turcilor, când, datorită vitejiei, tacticii şi strategiei sale, el învinge o armată de zece ori mai mare. Pentru a putea începe lupta de realizare a unităţii naţionale, el dă legământul ţăranilor de moşie, ca aceştia să nu mai poată pleca pe alte moşii. Acest legământ este subiectul capitolului *Robirea ţăranului*. Capitolul *Unitatea naţională* urmăreşte luptele lui Mihai Viteazul pentru eliberarea Transilvaniei şi a Moldovei. Capitolul *Mirăslău* tratează trădarea lui Mihai Viteazul de către Austria, pierderea Transilvaniei, revenirea lui Ieremia Movilă cu ajutor polon în Moldova şi apoi pierderea domniei Ţării Româneşti. Capitolul nu este terminat, iar capitolul *Gorăslău* nu a fost scris din cauza morţii timpurii a lui Nicolae Bălcescu.

Imaginea lui Mihai Viteazul, faptele lui eroice şi pline de patriotism au constituit, pentru Nicolae Bălcescu, posibilitatea de a oferi contemporanilor

săi un model, pe care să-l urmeze. Realizarea independenței și unității naționale erau obiective esențiale ale generației de la 1848, ale revoluției burghezo-democrate. Ca și Caius Iulius Caesar în *De bello Galico,* unde el începe cu descrierea Galiei, Nicolae Bălcescu începe descrierea campaniei lui Mihai Viteazul în Transilvania cu imaginea acestei provincii românești. Scopul evident era de a trezi cititorilor sentimentul dragostei față de țară și de a arăta motivul, pentru care Mihai Viteazul se vede nevoit să întreprindă această expediție militară. Pentru a putea rezista presiunii celor trei imperii feudale, Turcia, Austro-Ungaria și Rusia, la care se adăugau polonii, cazacii, tătarii și grecii, românii trebuiau uniți într-un singur stat puternic. Mihai Viteazul devine, prin lupta sa, un erou legendar, care înțelege comandamentele majore ale epocii și apără, prin toate mijloacele, ființa națională, fiind o imagine a conștiinței naționale.

Românii supt Mihai-Voievod Viteazul este o carte de literatură encomiastică, adică de laudă și de aceea istoria se împletește cu literatura. Prototipul eroului național nu trebuia creat literar prin ficțiune artistică, el exista, trebuia doar înfățișat în adevărata sa valoare. Nicolae Bălcescu continua tradiția encomiastică a cronicarilor munteni.

Descrierea Transilvaniei este realizată de Nicolae Bălcescu cu mijloace artistice specifice unui text literar și nu are caracterul unui text științific. El compară această provincie românească cu *„un măreț și întins palat“*, cu *„o cetate“* împrejmuită de un *„brâu de munți“*, din care se revarsă, *„ca nişte valuri proptitoare“*, șiruri de dealuri. Munții înalți, care străjuiesc Transilvania, sunt comparați cu două piramide, care au o veșnică *„diademă de ninsoare“*. Metaforele ca *„brâu de munți“*, *„mare de grâu și de porumb“*, *„diademă de ninsoare“* se împletesc armonios cu epitetele, comparațiile, hiperbolele și personificările. Astfel, comparația *„ca un întins curcubeu“* are rolul de a colora și nuanța întregul tablou, sugerând tricolorul. Epitetele inundă textul, îl nuanțează și-i dau relief: *„câmpii arse și văruite“*, *„păduri stufoase“*, *„mărețe piedestaluri înverzite“*, *„păduri întunecoase“*, *„limpede apă“*. Personificările sugerează legendele, fiindcă munții devin *„ca doi uriași, care stau la ambele capete ale țării cătând unul în fața altuia“*, dealurile *„varsă urnele lor de zăpadă peste văi și lunci“*, pâraiele *„mugind groaznic se prăvălesc în cataracte“*, ursul este *„domn stăpânitor“*.

Înșiruirea bogățiilor naturale — sarea, fierul, argintul, arama, plumbul, mercurul, zincul, antimoniul, arsenicul, cobaltul, tuteaua, teluriul, aurul — creează imaginea unui colier de nestemate pe gâtul sugerat al acestei zâne a plaiului românesc. Ele vor să sugereze intenția lui Dumnezeu de a realiza această „cap d-operă de arhitectură“, în care sunt adunate toate frumusețile țărilor din Europa.

10.15. Ion Ghica — *Scrisori către Vasile Alecsandri*

Genul epistolar era frecvent în perioada de început a culturii naționale. De aceea *Scrisori către Vasile Alecsandri* este, de fapt, o culegere de amintiri şi eseuri sub formă de scrisori, spre a sugera autenticitatea, şi nu intenţia autorului de a constitui o anumită imagine a unor persoane ca Nicolae Bălcescu. El îl cunoaşte într-o împrejurare deosebită. Fiind elev la şcoala de la Sfântul Sava, Ion Ghica are prilejul să-l ajute, scăpându-l din mâinile unui găligan, care tăbărâse pe Nicolae Bălcescu, ca să-i fure halvița. După ce îl alungă pe agresor, îl ajută să-şi strângă caietele. A doua zi, avea să constate cu surprindere că în acele caiete era, de fapt, adunat cu migală, primul curs de istorie națională. Marile pasiuni se manifestă de timpuriu.

10.16. Alecu Russo — *Cântarea României*

Este primul poem în proză din istoria noastră literară, care a fost scris în limba franceză la Paris şi publicat în *România viitoare,* revista revoluționarilor români, exilați după înăbuşirea mişcărilor de la 1848 din principatele româneşti. Poemul este o vibrantă imagine a istoriei naționale în metafore, personificări, metonimii, simboluri şi alegorii.

Textul cultivă un profund sentiment patriotic şi un vădit mesaj pe linia programului *Daciei literare*. A vorbi de România, într-un moment când ea nu exista, însemna a da glas şi expresie idealurilor generației de la 1848, adică dobândirea independenței şi unității naționale.

Textul se pare că a fost tradus în limba română de Nicolae Bălcescu, de aceea a fost atribuit de unii cercetători acestuia. Contribuția lui Bălcescu însă este a unui traducător, şi nu de autor.

Imaginile par a fi o meditație pe tema *fortuna labilis* şi aduc aminte de *„deşertăciunea deşertăciunilor“* din *Ecleziastul*: *„şi oase peste oase de morți acoperă pământul...*”. De aici imaginile, ce vor fi reluate de Nichita Stănescu şi Marin Sorescu, sugerându-se imensa năvală de popoare asupra neamului nostru: *„pe fiecare din acele morminte era un semn deosebit... pe una, o cruce roşie plecată, pe alta un turban însângerat cu semiluna înfiptă pe dânsul... mai departe o suliță tătărască sfârâmată... şi acolo stau mormane grămădite, după seminții şi lege, oasele neamurilor care se întâmpinaseră pe acest câmp de bătaie“*. Mesajul patriotic este rostit de doi supraviețuitori simbolici: *„Fală şi mândrie ție, țara noastră, binecuvântată şi cuvântâtoare de Dumnezeu... feciorii hunilor s-au încumătat să te supuie... şi tu ai fost peştera ciolanelor lor... potopul Asiei a vrut să înghită lumea... şi tu ai fost stavila lumei.“*

11. Vasile Alecsandri

Viaţa şi activitatea literară. S-a născut la 21 iulie 1821. Data este cea aleasă de poet fiindcă povesteşte cum familia se refugia de mişcarea Eteriei în munţii Bacăului. Copilăria şi-o petrece la Mirceşti, unde are ca prim dascăl pe părintele Gherman. Din 1829 urmează la pensionul Cuenim din Iaşi, unde învaţă franceza, germana şi greaca şi are coleg pe Mihail Kogălniceanu. În 1834 este trimis la Paris împreună cu Alexandru Ioan Cuza, pictorul Negulici şi va cunoaşte pe Ion Ghica şi alţi tineri veniţi la studii. Trece un bacalaureat în litere, se înscrie la Facultatea de medicină, apoi la drept şi vrea să facă studii la şcoala de drumuri şi poduri. Dar nu reuşeşte. Pleacă în Italia împreună cu Costache Negri, la Florenţa face o idilă pe care o va istorisi în „Buchetiera din Florenţa". Se întoarce la Iaşi prin Viena. Este numit comis la vistierie.

În 1840 ia împreună cu Mihail Kogălniceanu şi Costache Negruzzi conducerea Teatrului Naţional din Iaşi şi văzând lipsa unui repertoriu naţional începe să scrie la început cântece comice ca: „Iorgu de la Sadagura", „Şoldan viteazu", „Farmazonul din Hârlău", „Clevetici ultrademagogul", „Sandu Napoilă ultraretrogradul", „Barbu Lăutarul", „Stan Covrigarul", „Mama Angheluşa doftoroaia satului", „Herşcu boccegiul", „Agachi Flutur", „Doi morţi vii", pentru a pregăti un public care să vină la teatru. Apoi va continua cu o serie de comedii: „Chiriţa la Iaşi", „Chiriţa în provincie", „Cucoana Chiriţa în balon", „Rusaliile", „Iaşii în carnaval", „Cinel-Cinel", „Boieri şi ciocoi" şi piese de specific naţional ca „Sânziana şi Pepelea", „Nunta ţărănească". Partea cea mai rezistentă a dramaturgiei sale o vor forma dramele: „Despot-vodă", „Ovidiu", „Fântâna Blanduziei", pe care le va scrie către sfârşitul vieţii.

Va călători mereu la Constantinopol, în Franţa, Italia, Spania, Africa, Anglia, Crimeia. La Mânjina va cunoaşte pe Elena Negri, căreia îi va dedica poezia „Steluţa" din volumul „Lăcrămioare". Poeziile sale inspirate din folclor le va aduna sub titlul „Doine" (1842-52), apoi în „Mărgăriterele" (1852-62) va aborda probleme sociale: „Deşteptarea României" care a fost manifestul mişcării de la 1848 din Moldova. La 1859 scrie Hora Unirii. După îndepărtarea prin lovitura de stat din 11 februarie 1866 a lui Alexandru Ioan Cuza se retrage la Mirceşti şi scrie „Pasteluri" care alcătuiesc alături de volumele: Suvenire, Legende, Legende nouă, Ostaşii noştri, partea cea mai consistentă a activităţii sale poetice. A fost ambasador la Paris. A primit un premiu al felibrilor pentru poezia „Ginta latină". Va colabora la societatea „Junimea" şi la revista Convorbiri literare. Scrierile sale în proză: „Călătorie în Africa", „Dridri", „Istoria unui galbân şi a unei parale" au mai fost retipărite şi menţinute în atenţia cititorilor. A primit şi

un premiu al Academiei şi a fost membru al Academiei Române. Va muri în 22 august 1890, la Mirceşti, unde are un mausoleu în curtea casei memoriale.

Locul său în literatura română este definit de Titu Maiorescu în „Poeţi şi critici". „Alecsandri are o altă însemnătate. În Alecsandri vibrează toată inima, toată mişcarea contemporanilor săi... Farmecul limbei române în poezia populară el ni l-a deschis, iubirea omenească şi dorul de patrie în limitele celor mai mulţi dintre noi el le-a întrupat; frumuseţea proprie a pământului nostru natal şi a aerului nostru el a descris-o... Când societatea mai cultă a putut avea un teatru în Iaşi şi Bucureşti, el a răspuns la această dorinţă scriindu-i comedii şi drame; când a fost chemat poporul să-şi jertfească viaţa în războiul din urmă, el singur a încălzit ostaşii noştri cu raza poeziei... În ce constă valoarea unică a lui Alecsandri? În această totalitate a acţiunii sale."

11.1. Vasile Alecsandri — *Deşteptarea României*

Titlul poeziei *Deşteptarea României* exprimă deplin programul *Daciei literare,* în sensul afirmării conştiinţei naţionale printr-o luptă socială şi naţională. România era un cuvânt-simbol al unităţii şi independenţei naţionale, care sintetiza tezele etnogenezei şi aspiraţiile poporului român. El afirma mesajul generaţiei de la 1848, îndemnul la revoluţie, cultivarea patriotismului. Deşteptarea României însemna, deci, trezirea şi afirmarea conştiinţei naţionale. În acest scop, folosirea unor toponime ca: Milcov, Prut, Carpaţi devin coordonate ale noţiunii de vatră românească, ale cuvântului *patrie,* care este personificată prin valorile mitului Pământul-Mumă. Românii devin fraţi viteji, cete mândre şi poetul le adresează îndemnul: *„... pentru a patriei iubire, / Pentru-a mamei dezrobire/ / Viaţa noastră să jertfim!"*. Dragostea de ţară este *„dor de libertate"*, este fericirea de a vedea sfărâmată cătuşa feudală: *„Fericit acel ce calcă tirania sub picioare!"*. Mesajul poeziei este actual, fiindcă aceleaşi idealuri de la 1848, aceeaşi problematică a stat în faţa conştiinţei naţionale în 1989.

Conceptele de libertate, egalitate, poporul suveran, conştiinţă naţională sunt o afirmare a ideologiei iluministe. Valorile, date cuvintelor prin metafore şi simboluri, vin din acest nucleu: mamă — patrie, soare — conştiinţă naţională, vultur — libertate, car — stat, somn — lipsa conştiinţei naţionale.

Expresiile retorice au scopul de a determina participarea celor ce-l ascultă, fiindcă poezia s-a tipărit pe foi volante şi s-a împărţit ca manifest al revoluţiei de la 1848 în Moldova, ca armă ideologică, aşa cum prevedea programul *Daciei literare*.

Tema poeziei este lupta pentru libertate naţională, pentru afirmarea idealurilor revoluţiei de la 1848.

Ideea este că adevărata glorie o constituie lupta, cu orice sacrificii, pentru apărarea fiinţei naţionale şi afirmarea conştiinţei naţionale.

Conţinutul îl formează argumentele pentru ridicarea la luptă:

a) lupta pentru libertate şi independenţă naţională: *„Până când în ţara noastră tot străinul să domnească?“* este o datorie care trebuie împlinită.

b) înlăturarea privilegiilor feudale, adică libertatea socială: *„Nu sunteţi sătui de rele, n-aţi avut destui stăpâni?“*, este o necesitate istorică.

c) realizarea de reforme sociale şi democratice: *„Fericit acel ce calcă tirania sub picioare!“*.

d) conştiinţa naţională se afirmă prin luptă: *„La arme, viteji, la arme;“*.

e) afirmarea ideologiei iluministe se realizează prin expresii poetice:

– egalitate şi fraternitate: *„iată timpul de frăţie“*.

– unitate naţională: *„hai cu toţi într-o unire“*.

– conştiinţa naţională: *„sub un falnic soare“*.

– poporul suveran: *„Fericit acel ce calcă tirania sub picioare!“*.

f) exprimarea programului *Daciei literare* este urmărită prin:

– poezia trebuie să devină un manifest politic, iar poetul — un luptător social.

– specificul naţional poate fi exprimat prin mituri, toponime, sentimente specifice *(„dor sfânt şi românesc“, „sfântul soare“, „pământul mumă“)*.

– unificarea politică, spirituală, culturală a românilor: *„cu toţi mâinile vă daţi“* este un comandament istoric.

– cultivarea unei limbi române literare — model de claritate, concizie, latinitate, trebuie făcută cu insistenţă şi perseverenţă.

g) deschidere către ideile europene, consensul cu evoluţia istoriei: *„Iată, lumea se deşteaptă din adânca-i letargie!”*

h) sensul vieţii este dăruirea ei pentru un scop major: „*Fericit, măreţ acela care sub un falnic soare / Pentru patria sa moare!”*

Deşteptarea României este un cântec, care are la bază sentimentul de bucurie, determinat de venirea momentului istoric de prăbuşire a societăţii tiranice.

11.2. Vasile Alecsandri — *Hora Unirei*

Hora Unirei este un cântec care exprimă sentimentul de bucurie, generat de momentul istoric al Unirii Principatelor Române, ce devine **tema** acestei poezii.

Ideea este că dobândirea unităţii şi independenţei naţionale se poate realiza printr-o luptă continuă, perseverentă, hotărâtă.

Poetul afirmă unitatea destinului naţional: *„Amândoi o soartă-n lume“*, unitatea fiinţei naţionale: *„Amândoi suntem de-o mamă, / De-o făptură şi de-o samă, / Ca doi brazi într-o tulpină, / Ca doi ochi într-o lumină“*.

Versurile de tipul: *„Să-nvârtim hora frăției / Pe pământul României!“* incită la o unire deplină a tuturor celor zece provincii româneşti: Moldova, Basarabia, Bucovina, Muntenia, Oltenia, Dobrogea, Transilvania, Banat, Crişana, Maramureş, unire care s-a realizat la 1 Decembrie 1918.

Specificul național este prezent în titlul poeziei, fiindcă hora este un model de cântec şi de joc popular, legat de mitul Sfântul Soare *„Şi să vadă sfântul soare, / în zi de sărbătoare, / Hora...“*. În acelaşi timp, *mitul bradului* primeşte valori noi, sugerând ființa națională: *„Ca doi brazi dintr-o tulpină“*, iar simbolul *ochiului* sugerează unitatea conştiinței naționale: *„Ca doi ochi într-o lumină“*.

Poezia este o exprimare a programului *Daciei literare* şi prin modelul de limbă literară modernă, accesibilă, armonioasă, încât a fost pusă pe note de Flechtenmacher.

Realizarea statelor naționale unitare era un obiectiv prioritar al revoluțiilor burghezo-democratice, fiindcă prin aceasta se făcea încă un pas spre independența națională, prin care burghezia națională devenea stăpână pe bogățiile țării.

11.3. Vasile Alecsandri — *Odă ostaşilor români*

Tema acestei ode este lupta pentru independență națională.

Ideea este că dobândirea independenței naționale se face cu sacrificii şi luptă.

Poezia exprimă sentimentul de admirație al poetului față de eroii Războiului de Independență, cei care, prin sacrificiul lor, au obținut eliberarea ființei naționale de sub jugul turcesc.

Ca poet romantic, Vasile Alecsandri a exaltat trecutul glorios în ciclul *Legende*: *„Am cântat în tinerețe strămoşeasca vitejie, / Vitejie fără seamăn pe-acel timp de grea urgie“*. El compară pe eroii din trecut cu cei contemporani, spre a arăta trăsăturile definitorii ale spiritului național: *„Ca eroi de mari legende, vin să vă privesc în față / Voi, nepăsători de moarte, disprețuitori de viață, / Ce-ați probat cu-avântul vostru lumei pusă în mirare / Că din vultur, vultur naşte, din stejar, stejar răsare!”*. Destinul național este sugerat prin simbolul stelei din frunte, care în tradiția populară înseamnă semnul celor aleşi: *„Juni ostaşi ai țării mele, însemnați cu stea în frunte!”*.

Pentru a sugera virtuțile poporului român, Vasile Alecsandri utilizează o serie de simboluri. Astfel, curajul (andreea) este sugerat prin simbolul *vulturului*: „*Că din vultur, vultur naşte, din stejar, stejar răsare!”*, iar *stejarul* sugerează tenacitatea. Agerimea şi iscusința sunt sugerate prin simbolul *şoimului*: *„dragii mei şoimani de munte!“*.

Victoria românilor în Războiul de Independență a avut un ecou european: *„Ridicând o țară mică peste-o mare-mpărăție!“* şi a încununat

îndelungata luptă a poporului român pentru apărarea fiinţei naţionale: *„E triumful luptei voastre, soarele neatârnării!“*.

Ideea identităţii dintre poet, popor şi patrie este exprimată prin faptul că poetul le adresează ostaşilor această odă în numele întregului popor: *„Tot poporul, rudă, frate, soră, mamă şi părinte / Ca la domni, cu pâni şi sare, vor ieşi vouă'nainte!“*. Sunt evocate locurile de glorie ale Războiului de Independenţă, ca frunze de laur pe cununa eroilor români, fiindcă au întors soarta războiului prin vitejia lor: *„Ca la Rahova cu tunul, ca la Griviţa cu zborul, / Ca la Plevna, unde astăzi cei întâi aţi pus piciorul“*.

Vasile Alecsandri îşi exprimă indirect conceptele sale despre poet şi poezie. Poetul este un exponent al conştiinţei naţionale, iar poezia — o emanaţie a conştiinţei naţionale.

11.4. Vasile Alecsandri — *Dumbrava Roşie*

Tema poemului este romantică, adică exaltarea trecutului glorios.

Ideea este că apărarea fiinţei naţionale a însemnat o luptă neîntreruptă, dusă cu multe sacrificii.

Subiectul este inspirat din cronica lui Grigore Ureche, din *O samă de cuvinte* de Ion Neculce, şi transfigurează romantic episodul luptei de la Codrii Cosminului.

Ştefan cel Mare este eroul naţional, dar şi european, care salvează Moldova, dar şi Europa de invazia elementului asiatic. Drept mulţumire pentru efortul şi sacrificiile făcute de moldoveni pentru a apăra lumea creştină, regele Albert al Poloniei face o coaliţie cu regele Ungariei, Sigismund, cu mangraful Prusiei, Ioan de Tiffen, şi cu ducele Lituaniei, pentru a ataca şi distruge definitiv Moldova *„super extirpaţione, valachi“*. Ştefan este pizmuit de trufaşul rege Albert, pentru victoriile sale asupra turcilor şi tătarilor.

Poemul este romantic, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe sentimentul dragostei de ţară şi fiindcă aduce în prim-plan un erou excepţional, Ştefan cel Mare şi Sfânt, în împrejurări excepţionale, atacul mârşav polono-maghiaro-prusac. Influenţat de estetica romantică a romanelor cavalereşti, Vasile Alecsandri prezintă lupta ca o confruntare de viteji, şi nu aşa cum s-a desfăşurat de fapt. Armata coaliţiei polono-maghiaro-prusaco-lituană era superioară ca număr, ca armament, ca experienţă tactică, de aceea ei nici nu-şi închipuiau că Ştefan ar putea să se apere cu mica lui oaste.

Ştefan cel Mare şi Sfânt nici nu încearcă să se confrunte în câmp deschis cu o armată de patru-cinci ori mai numeroasă, dotată cu tunuri, cu o cavalerie în armuri, bine instruită. El se bate într-un mod, în care avantajul adversarului să se transforme în dezavantaj. El îi pune pe ostaşi să taie copacii unei păduri, prin care urma să treacă această armată, doboară

copacii peste ei şi-i imobilizează. Un cavaler în armură, căzut de pe cal, pus să sară peste crengi sau să se strecoare printre butuci, era o țintă bună pentru arcaşii lui Ştefan. Între realitatea istorică şi ficțiunea literară romantică este o mare deosebire.

Caracterul romantic al poemului este accentuat de faptul că Vasile Alecsandri introduce elemente de specific național, cum ar fi cântecul popular: *„Ştefan, Ştefan, domn cel Mare"*, foloseşte motivul comuniunii dintre om şi natură şi elemente de legendă, ca semnul crucii de lumină, din calea bătrânului Matei Cârjă, eroul luptei finale. Romantică este şi pedeapsa, care o dă Ştefan cel Mare şi Sfânt polonilor. Ei sunt puşi în jug să are pământul ca boii şi să semene o altă pădure în locul celei distruse. Glasurile ce se aud în această pădure sunt un element fantastic, deci romantic, ca şi semnele care-i prevestesc lui Albert dezastrul.

Compozițional, poemul este structurat în opt capitole. În primul capitol, intitulat *Visul lui Albert,* se expune la modul clasicist, cum caracterul ține loc de intrigă, respectiv orgoliul lui Albert şi invidia provoacă conflictul, şi nu cauzele social-istorice obiective.

Capitolul al doilea are ca titlu *Țara în picioare* şi se arată felul în care Moldova se pregăteşte de război. Satele sunt părăsite, oamenii şi animalele se ascund în codri, în cetăți şi mănăstiri. Vitejii se adună în jurul unor eroi ca Balaur de la Galu, Cioplan din Pipirig, Coman de la Comana, Roman, Şcheianul, Mircescul, Matei Cârjă, Purice Movilă.

Capitolul al treilea, *Tabăra leşească,* surprinde banchetul dat de regele Albert oaspeților săi, fiind convins că Ştefan nu va putea sta în fața unei armate atât de puternice, care l-a atacat pe neaşteptate. El trimisese o solie vicleană lui Ştefan, spunându-i că va trece prin Moldova, ca să se bată cu turcii. Alături de el, sunt episcopul catolic Lonzinski, Herbor, Ioan de Tiffen, Toporski şi fratele său, Sigismund al Ungariei.

În capitolul al patrulea, care are ca titlu *Tabără română,* avem o imagine a celor ce se strâng în taină în codru. Între ei sunt viteji ca: Mihul, Păun, Ursul, Pală-Dalbă, Sparge-Lume. Ei îşi amintesc de felul în care s-au luptat la Lipneț, la Baia, la Valea Albă, la Scheia, la Racova, la Grumăzeşti. Ei cântă imnul *„Ştefan, Ştefan, domn cel Mare"*.

Imaginea domnului Ştefan este subiectul capitolului al cincilea, de aceea are ca titlu *Ştefan cel Mare.* Portretul fizic şi moral al domnului urmăreşte să trezească admirația față de trecutul glorios şi să cultive conştiința națională a contemporanilor. Ştefan ține un discurs, arată felul în care Moldova a fost atacată cu viclenie. Toți oştenii lui Ştefan îşi afirmă hotărârea de a lupta până la capăt cu polonii.

Partea a şasea are ca titlu *Asaltul*. Regele Albert îşi priveşte cu mândrie oastea. Ştefan, prin hatmanul Boldur şi paharnicul Coste, deschide lupta. Ei

pătrund în tabăra polonă şi Herbor, cu o parte din cavalerie, încearcă să-i oprească. Herbor cade sub buzduganul lui Boldur şi polonii speriaţi se retrag.

Punctul culminant îl găsim în capitolul şapte, *Lupta,* când Albert îi cere lui Toporski să intre în luptă cu vitejii săi. Toporski este întâmpinat de bătrânul Cârjă şi ceata lui de viteji. Ceata lui Cârjă va învinge vitejii lui Toporski şi Ştefan dă atacul final, alungând-i pe poloni.

Capitolul al optulea cuprinde deznodământul. El este intitulat *Aratul* şi surprinde umilinţa la care sunt supuşi prizonierii poloni. Ei vor ara pământul, ca să fie semănată altă pădure, unde peste sute de ani se va spune această legendă, la focuri de tabără, în timp ce prin copaci se vor auzi vaietele sufletelor celor ucişi aici. Finalul este moralizator, clasicist. Poemul este romantic, dar sunt prezente elemente realiste şi clasiciste.

11.5. Vasile Alecsandri — *Dan, căpitan de plai*

11.5.1. *Dan, căpitan de plai* este un poem romantic, fiindcă are ca temă exaltarea trecutului glorios (*„Ai timpilor eroici imagina augustă”*).

Dan este un erou excepţional. El trăieşte într-o profundă comuniune cu natura patriei, deci ca un erou mitic, în faţa căruia *„munţii albi ca dânsul se-nclină-n depărtare“,* fiindcă munţii sunt făpturi mitologice (ca în balada *Mioriţa: „Preoţi munţii mari“*). Dan este un luptător pentru bine, frumos şi adevăr, împotriva celor răi, ucigaşi şi vicleni (*„Deci îi plăcea să-nfrunte cu dalba-i vitejie / Pe cei care prin lume purtau bici de urgie“*). El ar fi vrut ca lumea să fie bună (*„El ar fi vrut-o bună ca bunul Dumnezeu“*) şi i se pare că este *„prea largă pentru rău!“*. Dan este un viteaz. Îşi iubeşte ţara şi de aceea, când aceasta este în primejdie şi-l cheamă: *„La luptă, Dane!“,* el nu şovăie: *„Să vânture ca pleava oştirile duşmane“*. Dan este un personaj simbol, care reprezintă poporul român în lupta lui pentru apărarea fiinţei naţionale. De aceea, faţă de duşmani, *„a lui mânie ca trăsnetul era / În patru mari hotare tuna şi fulgera“*.

Împrejurările, în care acţionează Dan, sunt excepţionale, fiindcă tătarii erau foarte cruzi, prădau, ucideau şi distrugeau totul, pe unde treceau. Tema poemului este lupta pentru apărarea fiinţei naţionale. Eroii Dan, Ursan, Fulga, alături de arcaşii din Orhei, sunt gata oricând să lupte pentru ţară şi neam. De aceea, când Dan aduce vestea *„Ne calc păgânii, frate, şi ţara-i la pieire!“,* Ursan se pregăteşte imediat de luptă şi *„mult cu drag priveşte grozavu-i buzdugan“*. Conflictul este naţional, iar subiectul este o imagine a luptei permanente, pe care a dus-o poporul român spre a-şi apăra ţara. Imaginea lui Ştefan cel Mare şi Sfânt este evocată în momentul când l-a împuternicit pe Ursan să ia în primire o mare întindere de pământ ca răsplată, atunci când l-a prins pe hanul Mârza. În acelaşi timp, Dan îşi aminteşte cum l-a învăţat Ştefan cel Mare şi Sfânt să trăiască. De aceea

tema ar putea fi enunțată într-o lumină realistă, adică Moldova în perioada de decadență de după Ştefan cel Mare şi Sfânt. Puterea credinței, vitejia, curățenia, iubirea țării şi a neamului sunt trăsăturile, care caracterizează poporul român şi sunt puterea, în fața căreia armatele duşmane, mult mai numeroase, se dovedesc a fi neputincioase. Scutul viu de răzeşi, construit de Ştefan cel Mare şi Sfânt în jurul Moldovei, este treptat sfărâmat. Procesul va forma subiectul romanului lui Mihail Sadoveanu *Neamul Şoimăreştilor.*

Evaziunea în trecutul istoric este romantică. Vasile Alecsandri alege, ca şi în poemul *Dumbrava Roşie,* un eveniment semnificativ din istoria țării, care să-i îndreptățească mesajul patriotic de afirmare a conştiinței naționale, de cultivare a sentimentului patriotic, înscriindu-se în programul *Daciei literare* şi al generației de scriitori de la 1848.

Antiteza dintre Dan şi Ghirai pune în evidență două laturi: una a dreptății creştine, reprezentată de Dan, şi alta a bestialității păgâne, reprezentată de hanul Ghirai. Ca şi Baiazid, sultanul turc, din *Scrisoarea III* de Mihail Eminescu, Ghirai reprezintă tipul cuceritorului orgolios, care-l întreabă pe Dan: „*Ce simte firul ierbii când coasa e vecină?"*. Dan răspunde senin şi demn: „*Ea pleacă fruntea-n pace",* fiindcă ştie că legea creştină îi va aduce mântuirea, iar pe păgâni i-aşteaptă pieirea. Amenințările lui Ghirai nu au pentru el nici o valoare, iar propunerea hanului tătar de a-şi părăsi legea creştină o respinge ca pe o viclenie satanică.

Motivul comuniunii dintre om şi natură este specific poporului român şi prezența lui în poem este expresia aderării poetului la estetica romantică. El este sugerat, când Dan află de năvălirea tătară, când ascultă dialogul a doi bătrâni stejari, iar când vine de dincolo de Nistru, ca să mai sărute o dată pământul țării, acesta „*tresare"* şi îl „*recunoaşte"*. Vasile Alecsandri întregeşte această apartenență a poemului la programul curentului romantic, prin răpirea lui Ursan de către fiica sa, Fulga, din mijlocul păgânilor, prin hainele bărbăteşti, pe care le poartă Fulga, prin felul în care Dan locuieşte, retras ca un pustnic, în munți. Răpirile, deghizările, evaziunile sunt procedee romantice.

Dan este o imagine simbolică a poporului român, constrâns să-şi apere permanent ființa națională. Slujba lui Dan, dată de domnul Ştefan cel Mare şi Sfânt, era de căpitan de plai, adică de apărător al hotarelor țării: „*Iar țara dormea-n pace pe timpii cei mai răi / Cât Dan veghea-n picioare la căpătâiul ei"*. El nu se teme să umble noaptea prin „*codrii fioroşi",* însoțit de vulturi: „*Iar vulturii carpatici cu zborul îndrăzneț / Făceau un cortegi falnic eroului drumeț"*. El trăieşte ca un şoim într-o peşteră („*În peştera de stâncă pe-un munte păduratic"*). Viața lui este curată, ca a unui pustnic: „*Vechi pustnic rămas singur din timpul său afară"*. El reuneşte, astfel, cele două tipuri umane, caracteristice pentru epoca feudală: eroul şi ascetul. De

aceea dobândeşte capacitatea de a înţelege graiul naturii. Când ascultă cuvintele a doi vechi stejari, el află nenorocirea ce loveşte ţara: „*E sabie în ţară! Au năvălit tătarii! Şi-acum în bălţi de sânge îşi joacă armăsarii!“*.

Dragostea de ţară şi de neam îl determină să-şi ia paloşul din cui, să-şi facă cruce, rugând pe Dumnezeu să-i dea zile, până când va strivi toţi şerpii de pe plai: „*O! Doamne, Doamne sfinte, mai dă-mi zile de trai / Pân' ce-oi strivi toţi lupii, toţi şerpii de pe plai!“*.

Dan îl ia cu sine la luptă pe Ursan, care face pârtii largi prin oastea tătară cu-al său buzdugan, în timp ce el, ca un stâlp de pară, îi taie cu paloşul. Când Ursan este lovit de o săgeată şi cade de pe cal, Dan îl apără cu preţul vieţii sale: „*Căci paloşu-i năpraznic e vultur de oţel“*. Tătarii izbutesc să-l lovească cu o săgeată şi pe Dan. Rănit, el vede cum Fulga îl răpeşte pe Ursan din mijlocul tătarilor şi cum vin în ajutor arcaşii din Orhei.

Căzut prizonier la tătari, Dan refuză cu demnitate să-şi părăsească legea strămoşească, creştină ortodoxă şi să devină păgân, închinător la Zoroastru, cum erau tătarii. Aceeaşi propunere i s-a făcut Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava şi, fiindcă a refuzat, a fost martirizat. Există, deci, o profundă concordanţă între realitatea istorică, religioasă şi conţinutul poemului. Dan refuză darurile viclene ale hanului Ghirai: „*Ceahlăul sub furtună nu scade muşunoi! / Eu, Dan, sub vântul soartei să scad păgân, nu voi“*. Credinţa ortodoxă, în care a venit, şi-o păstrează ca pe un odor, fiindcă prin ea a dus o viaţă curată: „*Alb am trăit un secol pe plaiul strămoşesc“* şi va avea după moarte o mântuire, o viaţă eternă, binecuvântată: „*Şi vreau cu faţa albă, senin să mă sfârşesc,“* iar „*Mormântul meu să fie curat şi alb ca mine“*. Propunerea hanului tătar este o cursă vicleană, care ar însemna pierderea vieţii eterne: „*o cupă plină de amaruri“*. El îi cere lui Ghirai să-i împlinească ultima dorinţă înainte de moarte, să mai sărute o dată pământul ţării. Ghirai, uimit, îi dă calul său şi Dan, fericit, trece Nistrul şi sărută pământul drag al ţării, care „*tresare şi care-l recunoaşte“*. El se întoarce şi moare în cortul hanului tătar, oferind duşmanilor săi o lecţie de demnitate, de cinste, de vitejie, de dragoste de ţară („*Având o viaţă verde în timpul tinereţii / Şi albă ca zăpada în iarna bătrâneţii!“*).

11.5.2. Poemul *Dan, căpitan de plai* de Vasile Alecsandri poate fi interpretat şi ca o meditaţie pe tema destinului uman, fiindcă tăria eroului principal Dan constă tocmai în confruntarea cu destinul („*Eu, Dan, sub vântul soartei să scad păgân, nu voi“*). Concepţia ortodoxă despre lume şi viaţă, la care-i cere Ghirai să renunţe („*De vrei să te lepezi acum de legea ta“*), este pentru Dan pierderea sufletului. El trăieşte, luptând împotriva tătarilor, ca duşmani ai lui Dumnezeu, şi nu acceptă ruşinea lepădării de Dumnezeu din laşitate: „*Deci nu-mi convine viaţa mişelnic câştigată, / Nici pata fărdelegei pe fruntea mea săpată“*. Sensul moral al faptelor lui Dan,

chiar uciderea tătarilor, apare ca o împlinire a voinței izvorâte din *„ochiul cel de sus“,* de aceea el este comparat cu un *„stâlp de pară“,* ca acela care i-a condus pe evrei prin deșert. Aceeași concepție creștină ortodoxă o afirmă și Ursan, când rostește cuvintele: *„Amin și Doamne-ajută!“*.

Lupta lui Dan și Ursan, a românilor, la momentul Ștefan cel Mare, avea un sens european, izvorât din contextul social-istoric. Era lupta pentru salvarea lumii creștine, a Europei, de invazia asiatică, reprezentată de tătari și turci. Unirea celor două puteri militare ar fi zdrobit armatele fărâmițate ale statelor din Europa. Rolul decisiv al Principatelor Române, în general, și al lui Ștefan cel Mare și Sfânt, în special, de a opri valul asiatic, este continuat de vitejii săi. Ca cei din acest poem.

Tătarii hanului Ghirai simt *„un lung fior de spaimă / Când văd curgând pe dealuri arcașii din Orhei“* și fug, fiindcă știu cum au fost distruse armatele tătare de Ștefan. Ca și Baiazid din *Scrisoarea III* de Mihail Eminescu, hanul tătar Ghirai își smulge barba, își smulge șalul verde *„Privind urdia-ntreagă în clipă cum se pierde“*. El vede acest *„pas cumplit al soartei“,* în care puterea sa este distrusă (*„tot ce-i era fală / Cai, steaguri, cete mândre, strălucitoare arme, / Clădiri de visuri-nalte, magie triumfală, / Au fost de-ajuns o clipă ca totul să se dărâme!“*). Este parcă o împlinire a destinului stabilit prin voia lui Dumnezeu. Hanul Ghirai reprezintă spiritul rău, de aceea este orgolios, crud, plin de ură și de lăcomie, crede că are dreptul de a-i distruge pe români. Poetul îl înfățișează ca *„un lup din codri“*. După luptă, el este disperat și zace ca un cadavru (*„Întins ca un cadavru, gios pe covor el zace“*), fiindcă știe că este vinovat de moartea miilor de tătari. Lecția, pe care o ia de la Dan, este pentru el dureroasă (*„Iar hanul, lung privindu-l, rostește cu durere: / O! Dan viteaz, ferice ca tine care pere“*).

11.5.3. În poemul *Dan, căpitan de plai* apar pregnant trăsăturile stilului poetic al lui Vasile Alecsandri: simplitatea, nuanțarea, claritatea, funcționalitatea, expresivitatea, originalitatea, sensibilitatea. Claritatea și simplitatea le putem urmări, de exemplu, prin felul în care redă trăirea dragostei de țară a bătrânului Dan (*„Bătrânul Dan pe sânu-i apasă a lui mână / Și simte că bate tot o inimă română“*).

Expresivitatea, originalitatea și funcționalitatea figurilor de stil, folosite de poet, le găsim mai ales în împletirea metaforelor cu metonimiile și comparațiile, ca în versul: *„Se duc vârtej ca gândul plecat în pribegie“,* unde metafora *„Se duc vârtej“* este urmată de comparația *„ca gândul“* și de metonimia *„gândul plecat în pribegie“*.

În versul *„Precum așteaptă zimbrul de lupi încungiurat“,* simbolul *„zimbrul“* sugerează simultan pe Dan, dar și Moldova, al cărei steag avea un cap de zimbru. Simbolul *„lupi“* sugerează nu numai pe tătari, ci pe toți

duşmanii ţării. Cele două simboluri sunt încorporate într-o comparaţie amplă, ceea ce dă densitate expresivităţii şi originalităţii.

Simbolurile sunt utilizate de Vasile Alecsandri într-un context expresiv şi original: *„a vremii lungă coasă", „E luna însetată de sânge de păgân", „Acolo râde moartea în crâncenul război",* context alcătuit din epitete, metafore, metonimii. Metaforele au o deosebită originalitate şi expresivitate: *„Căci paloşu-i năprasnic e vultur de oţel", „vis de sânge", „bici de urgie", „doi crini ieşiţi din undă"*. Ele întregesc valoarea expresivă a textului, realizată mai ales prin comparaţii: *„Atunci a lui mânie ca trăsnetul era", „să vânture ca pleava oştirile duşmane", „ca şoimul singuratic", „Ursan, pletos ca zimbrul",* dar şi prin multe metonimii: *„Luciri de arme crunte pătate roş de sânge", „Păduri, movile, râuri apar căzute-n visuri", „S-aprinde-n gândul său", „E sabie în ţară", „Încrederea-nfloreşte în inimile mari"*.

Personificările au rolul de a sugera mitul comuniunii dintre om şi natură: *„Bătrânul Dan ascultă grăind doi vechi stejari", „Dar râul îl cunoaşte şi scade a sale valuri"*.

Stilul lui Vasile Alecsandri se mai caracterizează printr-o profundă sinteză între elementele romantice cu cele realiste şi clasiciste, precum şi prin împletirea elementelor lirice şi dramatice în structura epică a poemului.

11.6. Vasile Alecsandri — *Miezul iernii*

Tema acestui pastel o formează frumuseţile naturii patriei.

Ideea este că dragostea faţă de ţară transfigurează natura.

Poezia ne dă o imagine a luncii din Mirceşti, ca mai toate poeziile care fac parte din ciclul *Pasteluri*.

Această imagine este generalizată, devenind un templu al lumii *(„Ca înaltele coloane unui templu maiestos")*, în care coloanele sunt fumurile, ce se ridică la cer, şi par a sprijini bolta: *„unde luna îşi aprinde farul tainic de lumină"*. Tabloul sugerează imagini din poezia populară *Mioriţa*. Se poate face o analogie între versurile: *„Mii de stele argintii / În nemărginitul templu ard ca vecinice făclii"* şi *„Preoţi munţii mari", „Stele făclii"*. Codrii devin o imensă orgă: *„Codrii — organe sonore"*.

Stilul lui Vasile Alecsandri este predominant romantic, fiindcă unele metafore au fie o dimensiune de mit, fie un caracter vegetal. De aceea zăpada *„pare-un lan de diamanturi",* iar *„stelele par înghеţate"* de ger, ca nişte fiinţe. Se sugerează, astfel, mitul Stelelor-Logostele, mitul Sfânta Lună *(„Unde luna îşi aprinde farul tainic de lumină")*, deci preţuirea folclorului, ca în estetica romantică, preluând imagini din poezia populară, dar mai ales conceptul din *Mioriţa,* că lumea este un univers al sacrului.

Epitetele au multă expresivitate: *„ger amar, cumplit"*, *„vecinice făclii"*, *„zăpada cristalină", „tablou măreţ, fantastic", „stele argintii",*

„templu maiestos“, „farul tainic“. Metonimiile au sugestii de hiperbole: *„trăsnesc stejarii“, „cerul pare oțelit“*, *„stelele par înghețate“*.

Imaginea este, de fapt, o alegorie a naturii, tabloul are ca esență conceptul popular că lumea trebuie privită ca un univers sacru şi ne transmite mesajul dragostei de țară al autorului.

11.7. Vasile Alecsandri — *Iarna*

Pastelul *Iarna* este romantic, pentru că tema, ideea sunt structurate pe sentimentul de dragoste față de țară. Motivul ciclului *Pasteluri* îl formează, de fapt, lunca din Mirceşti, de aceea unele dintre ele poartă titluri ca: *Lunca din Mirceşti, Concertul în luncă, Malul Siretului.*

Tabloul de iarnă este dominat de *„oceanul de ninsoare“*, de culoarea albă a zăpezii: „*Tot e **alb** pe câmp, pe dealuri, împregiur, în depărtare, / Ca fantasme **albe** plopii înşiraţi se pierd în zare“*. Satele par pierdute în *„oceanul de ninsoare”*; *„Şi pe-ntinderea pustie, fără urme, fără drum, / Se văd satele pierdute sub clăbuci albii de fum“*, ceea ce sugerează climatul social, creat după înlăturarea lui Alexandru Ioan Cuza de la domnie, când Vasile Alecsandri se retrage la Mirceşti. Acesta era sensul interpretării lui Titu Maiorescu.

Imaginile vizuale sunt realizate printr-o succesiune de metafore, metonimii, comparații, epitete, cu o mare putere de sugestie. Astfel, pentru a sugera corespondența dintre cer şi pământ, *„norii de zăpadă“* devin *„Lungi troiene călătoare”*; cele două metafore rezultă prin inversarea valorilor şi termenilor.

Stilul lui Vasile Alecsandri are o serie de subtilități. Astfel, metafora *„ai țării umeri dalbi,“* conjugată cu o personificare, se corelează cu metonimia *„fiori de gheață“* şi cu metafora *„roi de fluturi albi“*. Metafora *„zale argintie“* sugerează felul, în care *„mândra țară“*, personificată, se îmbracă, precum Ileana Cosânzeana în alb, aşa cum se îmbracă miresele, aşteptând pe Făt-Frumos *(„soarele rotund şi palid“)*, aşa cum se credea poetul în tinerețe *(„Ca un vis de tinerețe printre anii trecători“)*. Este o continuare a imaginii din poezia *La gura sobei: „E Ileana Cosinzeana; în cosiță floarea-i cântă“*, imagine care-i aduce aminte *„de-o minune ce-am iubit!“*.

Dacă unele imagini sugerează viața socială, care şi-a pierdut sensul de a fi, oamenii nu mai comunică între ei:

„Şi pe-ntinderea pustie, fără urme, fără drum
Se văd satele pierdute sub clăbuci albii de fum“.

Înseninarea din final sugerează deschiderea socială, pe care i-o fac tinerii de la *Junimea*, când îi publică pastelurile *„... doritul soare / Străluceşte şi dizmiardă oceanul de ninsoare“*. Dacă la început poezia are

note de elegie prin sentimentul de tristețe, în final se sugerează lumina unui sentiment de bucurie.

11.8. Vasile Alecsandri — *Malul Siretului*

Construit pe o imagine a luncii din Mircești, pastelul *Malul Siretului* poate fi interpretat și ca o meditație pe tema *panta rhei.* De aceea **tema** poate fi formulată în două feluri, fie ca *panta rhei,* deci clasică *(„Și privesc cum apa curge și la cotiri ea se pierde“)*, fie ca exaltarea frumuseților naturii patriei, cu scopul de a cultiva dragostea față de țară, deci romantică.

Pastelul este, deci, un tablou de natură, construit cu variate mijloace de stil. Astfel, râul este comparat cu un balaur *(„Râul luciu se-ncovoaie sub copaci ca un balaur / Ce în raza dimineții mișcă solzii lui de aur“),* ceea ce îmbină metafora *„solzii de aur“* cu metonimia *„în raza dimineții“* și comparația *„ca un balaur“*. Sunt sugerate subtile personificări ca: *„adoarme la bulboace“, „Când o salcie pletoasă lin pe baltă se coboară“*, pentru că motivul comuniunii dintre om și natură, preluat de poet din literatura populară, este mereu prezent în gândirea autorului. Îl găsim sugerat și în finalul poeziei: *„... o șopârlă de smarald / Cată țintă, lung la mine, părăsind năsipul cald“*. Imaginea, creată de metafora *„șopârlă de smarald“*, care conține și o aliterație, asociază imaginea de balaur a râului cu *„solzii de aur“*, sugerând parcă rolul de *„mater genitrix“* al naturii, din care izvorăște viața: *„Lunca-n giuru-mi clocotește“*.

Meditația pe tema *panta rhei* este exprimată prin gândul poetului, care curge ca și râul: *„Și gândirea mea furată se tot duce-ncet la vale / Cu cel râu care-n veci curge, făr-a se opri din cale“*. Ideea este conținută în întreaga mișcare a elementelor naturii. Astfel, aburii *„plutind deasupra luncii, pintre ramuri se despică“*, rațele *„se abat din zborul lor“*, mersul șerpuit al șopârlei sugerează, ca și râul, curgerea. Ca o subtilă corespondență între om și natură, pe baza motivului comuniunii, ce caracterizează specificul național, șopârla îl privește „țintă”.

11.9. Vasile Alecsandri — *Balta Albă*

Tema este viața socială din principatele românești, de la mijlocul secolului al XIX-lea, sugerându-se profundele probleme ale generației de la 1848.

Ideea este că profundele contradicții sociale caracterizează viața socială de la jumătatea secolului al XIX-lea și de aceea este necesară o schimbare.

Subiectul este imaginea despre această viață plină de surprize, pe care o are un străin venit în principatele românești.

Povestirea are, aparent, forma unei scrisori, adresată lui I.Bălăceanu (1847) de către autor, și redă impresiile de călătorie ale unui pictor francez, care coboară în portul Brăilei, adus de un vapor pe Dunăre. Acesta află, în casa consulului francez, de existența unor băi miraculoase, care lecuiau

multe boli. Dornic să cunoască această staţiune balneară, cum îşi închipuia, îl roagă pe consul să-l ajute să ajungă la Balta Albă. Călătoria, în loc de trăsură, o face într-o căruţă de patru cai, mânată atât de violent de surugiu, încât un cal îşi rupe piciorul, iar căruţa se răstoarnă. El ajunge într-un sat, alcătuit din bordeie de lut, şi găseşte, prin ajutorul unui tânăr, o gazdă. Dimineaţa are imaginea unui lac înconjurat de corturi şi adăposturi improvizate, pe malul căruia o mulţime pestriţă de oameni se dădeau cu nămol. Face cunoştinţă cu nişte tineri români, care-l duc seara la un bal. În salonul acela găseşte imaginea unei societăţi alese, care vorbea franţuzeşte, încât se crede într-o ţară din Europa.

Vasile Alecsandri realizează un text profund realist, fiindcă el pune în evidenţă realitatea socială, contradicţiile sociale în momentul de la 1848 spre a arăta cauzele care au dus la revoluţia burghezo-democratică. Povestirea se înscrie pe linia programului *Daciei literare*, fiindcă ne dă o imagine a profundului conflict social, a discrepanţei dintre viaţa clasei dominante, instruită, vorbind limbi străine, ducând o viaţă de lux, şi adânca mizerie în care trăia poporul de jos. Elementele romantice, introduse în text, au rolul de a sublinia problematica socială majoră. Astfel avem introducerea cu elemente orientale, ciubucuri, cafea, prezenţa unui francez într-un mediu rural românesc, ca element de contrast, de unic, de excepţie. Surprizele călătorului francez sunt atât de inedite, încât i se pare că trăieşte atmosfera unui basm oriental.

Stilul fluent, cu elemente moldoveneşti dialectale, cu elemente franceze, duce la un plurilingvism caracteristic textului realist. Realistă este şi atitudinea ironico-critică a autorului, exprimată prin jocul umoristic cu limbajele, pe care o vom găsi în comediile sale.

11.10. Vasile Alecsandri — *Despot Vodă*

Drama romantică *Despot Vodă* are ca **temă** Moldova în perioada de decadenţă, de după Ştefan cel Mare şi Sfânt.

Ideea este că perioadele de instabilitate politică fac posibilă ascensiunea ariviştilor.

Subiectul este preluat de Vasile Alecsandri din cronica lui Grigore Ureche.

Despot, un aventurier din Creta, îşi însuşeşte, la moartea lui Iacob Heraclit, poreclit Despotul, o serie de documente, prin care caută să se dea drept descendent din familia Paleologilor, adică a împăraţilor din Bizanţ. El cutreieră Europa pe la diferitele curţi princiare, înrudite cu familia Paleologilor, căutându-şi un rost. Despot vine în Moldova, la curtea lui Alexandru Lăpuşneanul, spre a încerca să obţină domnia. Alexandru Lăpuşneanul este el însuşi un arivist, care se căsătorise cu fiica lui Petru Rareş, spre a avea acces la tron. El înţelege că Despot este un ambiţios, un

viclean şi de aceea încearcă să-l înlăture prin diferite procedee caracteristice epocii. Îi dă să călărească un cal sălbatic, care omorâse pe toţi cei ce au încercat să-l încalece. Despot este un cavaler iscusit în arta echitaţiei. El îmblânzeşte calul şi sare peste zidul curţii domneşti, stârnind admiraţia boierilor, dar mai ales a Anei, fiica vornicului Moţoc, în casa căruia fusese invitat să stea. Caracterul de pretendent la tron al lui Despot provenea din faptul că Ştefan cel Mare s-a căsătorit cu Maria de Mangop, descendentă din familia Paleologilor. De aceea el se dă drept rudă cu doamna Ruxandra, prin care Alexandru Lăpuşneanul devenise domn. Alexandru Lăpuşneanul cheamă o slugă credincioasă şi-i dă o sticluţă cu otravă, ca să o toarne în vinul lui Despot. Despot are însă un antidot într-un inel şi scapă. Lăpuşneanul trece la un atac făţiş asupra pretendentului şi-l aruncă în închisoare, fiindcă boierii, în frunte cu vornicul Moţoc, văd în el un viitor ginere al vornicului, un domn favorabil lor. Din închisoare, Despot scapă printr-un vicleşug popular, pus pe seama lui Păcală. El îi spune lui Ciubăr Vodă, un fel de măscărici de la Curtea domnească, că a fost închis, fiindcă nu vrea să fie domn. Ciubăr Vodă schimbă hainele cu Despot, iar acesta înşală pe paznici şi fuge la castelul prietenului său Laski. Între timp, potrivit înţelegerii, Laski pregătise o armată de mercenari, cu care Despot să ia domnia Moldovei.

Alexandru Lăpuşneanul trimite ostaşi conduşi de Toma Calaibacanul să-l ia pe Despot din castelul lui Laski. Despot însă le joacă o farsă, prefăcându-se mort, pentru ca Alexandru Lăpuşneanul să nu-şi ia măsuri de apărare şi astfel oastea, cu care vine, să lovească prin surprindere.

În actul al patrulea, Despot este domn în cetatea Sucevei. El face o serie de abuzuri, ca să-şi întreţină armata de mercenari, cu care, de fapt, pradă Moldova. El nemulţumeşte poporul prin biruri mari, clerul prin jefuirea mănăstirilor şi a bisericilor de odoare, pe boieri fiindcă nu le dă privilegiile dorite. Moţoc trăieşte dezamăgirea de a fi respins de Despot, ca socru. Despot visează acum o căsătorie cu o prinţesă străină, care să-l ajute să facă o coaliţie europeană şi să elibereze Bizanţul. Se visează împărat. Este trezit din visele de mărire de oastea, adusă de boierul patriot Tomşa. Acum boierii nu-l mai sprijină, iar Laski află că soţia sa, Carmina, l-a înşelat cu Despot şi-l va părăsi cu mercenarii lui. Despot rămâne singur în faţa lui Tomşa, care-l iartă, fiindcă nu i-a omorât copilul luat ostatec. Despot este însă ucis de Ciubăr Vodă. Finalul este moralizator, fiindcă Ana, fiica vornicului Moţoc, cade leşinată pe pieptul lui Despot. De aceea Tomşa rosteşte cuvintele: *„Moţoace aşa vrea Dumnezeu, acel ce-şi vinde ţara îşi perde neamul său!“*.

Caracterul romantic al dramei este dat de faptul că eroii, tema, subiectul au o structură afectivă. Între Lăpuşneanul şi Despot există o ură de moarte.

Ana şi Carmina îl iubesc pe Despot până la moarte. Motivaţia actelor eroilor este afectivă. Procedeele romantice ca otrăvirea lui Despot, farsa cu moartea lui Despot, travestiul, adică schimbarea hainelor cu Ciubăr Vodă, sunt folosite de autor cu multă îndemânare. Monologurile lui Despot, care-i arată gândurile, folosirea analizei psihologice, problematica socială abordată, caracterele tipice ale boierilor dau dramei şi o profundă notă de realism. Clasicismul este prezent nu numai prin finalul moralizator, ci şi prin caracterul general-uman al eroilor. Despot este aventurierul, Moţoc — intrigantul, Lăpuşneanul — tiranul, Tomşa — patriotul. Sinteza estetică este realizată însă pe o structură predominant romantică.

11.11. Vasile Alecsandri — *Chiriţa în provinţie*

Tema este critica instituţiilor şi moravurilor societăţii feudale.

Ideea este că o societate parazitară, anacronică, bazată pe abuz, trebuie să dispară.

Subiectul este comic şi critică arivismul micilor boieri rurali, care-şi dau aere de nobili.

Chiriţa este căsătorită cu Bârzoi, un răzeş mai înstărit. De aceea vrea să parvină, să adune o avere importantă şi să intre în rândul boierilor. Ea îl îndeamnă pe Bârzoi să obţină funcţia de ispravnic, ca prin abuzuri să se îmbogăţească. În casa ei locuieşte Luluţa, o nepoată orfană, dar care moşteneşte o avere importantă. De aceea Chiriţa vrea să-l căsătorească pe Guliţă, băiatul ei cam lipsit de minte şi de educaţie, cu Luluţa. Luluţa îl iubeşte pe Leonaş. Acesta se deghizează în brişcar (vizitiu) şi se preface că are o pricină cu Bârzoi, ca s-o poată vedea pe Luluţa şi să intre în casă. El află de felul, în care trebuie să cumpere un curcan şi să-l dea ca plocon, fiindcă la ispravnic nu se intră cu mâna goală. A doua oară vine îmbrăcat ca ofiţer şi pretinde să locuiască în casă. El îi face curte Chiriţei şi aceasta-i dă portretul, ca semn că-l acceptă. A treia oară vine îmbrăcat ca actriţă. Luluţa, care se preface că a înnebunit, îl recunoaşte şi cere să fie logodită cu actriţa. În faţa invitaţilor chemaţi la logodna lui Guliţă cu Luluţa, Chiriţa şi Bârzoi sunt nevoiţi să accepte căsătoria dintre Leonaş şi Luluţa, fiindcă Leonaş a obţinut funcţia de ispravnic, şi o şantajează pe Chiriţa cu portretul. Sunt criticate administraţia şi moravurile sociale. Chiriţa este un personaj comic, care creează situaţii comice. Avem deci un comic de caracter, de situaţii, de limbaj. Chiriţa l-a adus în casă pe musiu Şarl, ca să-i înveţe franţuzeşte pe ea şi pe Guliţă. Jocul umoristic cu limbajele este un procedeu realist. Comedia este realistă prin spiritul critic, prin faptul că eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viaţa socială. Chiriţa este tipul arivistului, Bârzoi este tipul ispravnicului abuziv, Leonaş este tipul tânărului inteligent.

Vasile Alecsandri realizează un ciclu de comedii, având acest personaj: *Chiriţa la Iaşi, Chiriţa în voiaj, Chiriţa în balon.* Aceste comedii au pregătit drumul pentru I.L.Caragiale.

11.12. Vasile Alecsandri — reprezentant al conştiinţei naţionale

– PLAN DE IDEI –

a) Vasile Alecsandri — propagator al programului *Daciei literare*

– afirmarea caracterului militant al literaturii prin creaţia sa:

Dezrobirea ţiganilor, Deşteptarea României, Hora Unirei, Odă ostaşilor români, Plugul blestemat.

– realizarea unei literaturi de specific naţional: *Baba Cloanţa, Crai nou, Vântul de la miază-zi, Doina, Sânziana şi Pepelea.*

– aduce o contribuţie deosebită la formarea limbii literare, introducând expresii, sensuri noi, proverbe, zicători, mituri, eresuri, metafore.

– *România literară* – continuatoare a *Daciei literare* – într-un alt context istoric.

b) Vasile Alecsandri — poet de specific naţional

– poezia populară – sursă a specificului naţional la Vasile Alecsandri: *Doina, Crai nou, Strunga, Andrii-Popa, Sburătorul, Cântec haiducesc.*

– motivul doinei şi al dorului: *Doina, Doina de dragoste.*

– motivul comuniunii dintre om şi natură: *Malul Siretului, Concertul în luncă, Iarna, Miezul iernii, Legenda rândunicii, Grui Sânger.*

– motivul zburătorului: *Crai nou, Ursiţii, Sburătorul.*

– legende populare prelucrate poetic de Vasile Alecsandri: *Legenda ciocârliei, Legenda rândunicii, Altarul Mănăstirii Putna, Vântul de la miază-zi.*

– datini, credinţe, eresuri, utilizate în poezia lui Vasile Alecsandri: *Groza, Crai nou, Sburătorul, Baba Cloanţa*.

– haiducia, motiv al luptei pentru libertate: *Strunga, Cântec haiducesc*.

– trecutul istoric – temă de specific naţional: *Dumbrava Roşie, Despot Vodă.*

c) Caracterul romantic al creaţiei lui Vasile Alecsandri

– eroi excepţionali în împrejurări excepţionale: Sânziana şi Pepelea (*Sânziana şi Pepelea*), Ştefan cel Mare şi Sfânt (*Dumbrava Roşie*), Dan (*Dan, căpitan de plai*), Despot (*Despot Vodă*).

– tema, eroii, conflictul, subiectul au o structură afectivă:

patriotismul – *Dumbrava Roşie, Dan, căpitan de plai, Ostaşii noştri*.

natura – *Iarna, Miezul iernii, Concertul în luncă, Malul Siretului*.

iubirea – *Steluţa, Crai nou, Sburătorul, Ana (Despot Vodă)*.

ura – *Lăpuşneanul, Despot (Despot Vodă), August (Ovidiu)*.

– exaltarea trecutului glorios şi critica prezentului decăzut: *Deşteptarea României, Dumbrava Roşie, Dan, căpitan de plai.*

– cultivarea fantasticului: *Baba Cloanța, Crai nou, Sburătorul.*

– evaziunea în natură, istorie, decor mirific oriental: *Pastelurile, Legendele, Călătorie în Africa.*

– prețuirea folclorului – culege poezii populare (*Balades et chantes populaires*), utilizează motive, mituri, eroi, modele de prozodie.

d) Caracterul realist al creației lui Vasile Alecsandri

– eroi tipici în împrejurări tipice: *Chirița în provincie*, *Sandu Napoilă* — ultraretrogradul, *Clevetici* — ultrademagogul.

– tema, eroii, conflictul, luate din viața socială: *Balta Albă, Barbu Lăutarul, Rusaliile, Iorgu de la Satagura, Istoria unui galbân şi a unei parale*.

– atitudinea critică față de realitățile sociale: *Chirița în provincie, Istoria unui galbân şi a unei parale, Balta Albă.*

– scientismul – atitudinea ştiințifică în literatură: *Ovidiu, Fântâna Blanduziei, Despot Vodă,* se documentează.

– procedee realiste: analiza psihologică (Despot Vodă), tipizarea (Clevetici, Sandu Napoilă, Barbu Lăutarul, Chirița), jocul umoristic cu limbajele.

e) Elemente clasiciste în creația lui Vasile Alecsandri

– tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața antică: *Fântâna Blanduziei, Ovidiu*.

– caracterul moralizator: *Despot Vodă, Balta Albă.*

– eroii au o dimensiune general-umană: *Despot Vodă* (Moțoc — viclean), *Ovidiu* (poetul), *Fântâna Blanduziei* (Horațiu).

f) Vasile Alecsandri — reprezentant al conştiinței naționale

– poetul – o conştiință socială: *Deşteptarea României, Dezrobirea ţiganilor, Hora Unirei, Plugul blestemat.*

– poetul – o conştiință națională: *Ostaşii noştri, Odă ostaşilor români, Doine, Legende, Pasteluri* – cultivă sentimentul patriotic.

– poetul – o conştiință estetică.

– aduce specii ca: doina, legenda, balada, drama, pastelul, idila, meditația.

– aduce o sinteză estetică: *Despot Vodă, Malul Siretului.*

– poetul – omul de geniu al unei societăți – prototipul uman: Ovidiu, Horațiu (*Fântâna Blanduziei*) – imagini ale eului.

– poetul – purtătorul mesajului unei generații: *Deşteptarea României, Hora Unirei, Ostaşii noştri.*

12. Nicolae Filimon — *Ciocoii vechi şi noi*

Viaţa şi activitatea literară. S-a născut la 6 septembrie 1819 la Bucureşti. Tatăl era protopopul Mihai Filimon de la biserica Enei şi al preotesei Maria. A urmat se pare colegiul Sfântul Sava. A fost cântăreţ şi epitrop la biserica Enei, corist, flautist, la Opera italiană şi îşi face ca autodidact o temeinică pregătire muzicală. În acest scop va călători în Italia, Viena, Praga, München, va scrie multe cronici muzicale în ziare ca Naţionalul, Revista română, Dâmboviţa, Independenţa, Monitorul. A fost secretar şi apoi membru în Comisia documentală şi mai apoi la Arhivele Statului. Se îmbolnăveşte şi moare în 18 martie 1865.

Activitatea sa literară este alcătuită din câteva nuvele romantice: Frideric Staaps, Mateo Cipriani, Nenorocirile unui slujnicar sau Gentilomii de mahala, prin care se pregăteşte pentru romanul „Ciocoii vechi şi noi" comparat de George Călinescu printr-o serie de analogii cu „Roşu şi Negru" al lui Stendhal.

12.1. Ciocoii vechi şi noi

Tema romanului o constituie viaţa socială din Ţara Românească, în timpul domniilor fanariote. **Ideea** este că o societate construită pe abuz, corupţie, lipsa principiilor morale este sortită pieirii.

Subiectul urmăreşte ascensiunea şi prăbuşirea unui arivist de tip fanariot, Dinu Păturică. Acesta vine în casa marelui postelnic Andronache Tuzluc, cu o scrisoare de recomandare din partea tatălui său, Ghinea Păturică, ca să obţină o slujbă. Andronache Tuzluc îi dă funcţia de ciubucciu, adică să pregătească cafele, ciubucele de fumat, dulciurile, cu care erau trataţi vizitatorii sau oaspeţii postelnicului. Dinu Păturică este descris ca purtând haine rupte, când vine în casa postelnicului. Acum primeşte haine noi şi o cameră. Postelnicul îl trimite la şcoală. El devine logofăt şi câştigă încrederea boierului. Andronache Tuzluc voia să se căsătorească cu Maria, fiica banului C., şi să intre în rândurile boierimii de neam. Banul C. îl refuză şi Andronache Tuzluc o găseşte pe Chera Duduca, o grecoaică frumoasă, dar imorală. El îi ia o casă şi-i face vizite. Dinu Păturică este trimis să o supravegheze. El se aliază cu Chera Duduca şi pun la cale ruinarea postelnicului. Vătaful Gheorghe îl previne pe Andronache Tuzluc, dar este dat afară din slujba de vătaf de curte şi-n locul lui este pus Dinu Păturică. De aceea, acesta administrează întreaga avere a lui Andronache Tuzluc. El face o vizită pe la moşii, constată abuzurile făcute de arendaşi, îi sileşte să-i dea o jumătate din ceea ce au furat. Întors, el pune într-un sipet o mare sumă de bani şi spune: *„Una la mână"*, adică obţinuse din această *„inspecţie"* o sumă echivalentă cu o moşie. Dinu Păturică îl fură pe Andronache Tuzluc şi de la cheltuielile curente ale gospodăriei, ţinând o

partidă dublă, aşa cum le arată celorlalţi vătafi de curte. Prin intermediul unui negustor, chir Costea Chiorul, el va cumpăra, la mezat (licitaţie), moşiile lui Andronache Tuzluc, pe care tot el îl va sfătui să le vândă. Operaţia va fi secretă, fiindcă, fiind sameş la hătmănie, Dinu Păturică va împiedica o licitaţie publică. În acelaşi timp, Andronache Tuzluc este deposedat de o parte din avere, prin darurile scumpe cerute de Chera Duduca şi pentru care va semna polițe lui chir Costea Chiorul. Aceste polițe, cu dobânzi foarte mari, vor intra în mâna lui Dinu Păturică şi acesta va provoca vinderea moşiilor.

Dinu Păturică îl va păgubi pe Andronache Tuzluc şi de o parte din banii, pe care acesta i-ar fi câştigat din vânzarea funcțiilor. Postelnicul îi încredinţează această sarcină lui Dinu Păturică şi, în capitolul *„Ce dai ca să te fac ispravnic!“,* vedem cum el vinde unui oarecare Ciolănescu funcția de ispravnic pentru o sumă enormă.

Momentul loviturii finale este bine ales de ciocoi. Domnul Caragea este nevoit să părăsească ţara ca urmare a răscoalei grecilor. În Ţara Românească are loc răscoala lui Tudor Vladimirescu şi, în acelaşi timp, în Bucureşti pătrund trupele Eteriei, conduse de prinţul grec Alexandru Ipsilanti. Rămas fără sprijin şi fără funcție, fiind falit, adică fără bani, fiindcă toţi ştiau că şi-a tocat averea, Andronache Tuzluc este părăsit de toate slugile, de Chera Duduca şi rămâne muritor de foame. Este adăpostit de Gheorghe, vătaful său de curte, pe care îl alungase. Dinu Păturică se va căsători cu Chera Duduca, va deveni stolnic, datorită averii, şi va face din casa sa un centru de activitate diplomatică. Îl va alunga pe tatăl său şi va fi blestemat. Intră în relaţii cu Alexandru Ipsilanti, căruia îi aduce servicii importante, cum ar fi trădarea lui Tudor Vladimirescu şi uciderea lui. Pentru aceasta el primeşte, în administrare, două judeţe, deci funcția de ispravnic, pe care le va jefui fără milă cu ajutorul unor escroci violenţi ca Neagu Rupe-Piele. Va pune la cale uciderea emisarului lui Alexandru Ipsilanti, care-i cere o sumă mare de bani. Emisarul primeşte banii, dar pe drum este ucis de Neagu Rupe-Piele şi banda lui. Sosirea noului domn Ghica Vodă pune capăt nelegiuirilor lui Dinu Păturică, fiindcă acesta face dreptate ţăranilor, împărţindu-le averea lui Dinu Păturică, pe care-l pedepseşte, trimiţându-l la ocnă. Chera Duduca fuge cu un turc, dar, fiind imorală, acesta o îneacă în Dunăre. Dinu Păturică moare la ocnă, chinuit de vedeniile celor pe care i-a ucis. Chir Costea Chiorul dă faliment şi este pedepsit cu baterea unor piroane în urechi de obloanele prăvăliei. În faţa prăvăliei sale, autorul regizează trecerea carelor cu trupurile lui Dinu Păturică şi Andronache Tuzluc.

Vătaful Gheorghe, devenit mare spătar, se va căsători cu Maria, fiica banului C. Finalul este clasicist moralizator, fiindcă cei răi sunt pedepsiți, iar cei buni sunt răsplătiți.

Ciocoii vechi şi noi îl considerăm un roman realist. Eroii săi sunt tipici, fiindcă reprezintă categorii sociale. Andronache Tuzluc este tipul boierului fanariot, abuziv, escroc, lipsit de conştiință, care se îmbogățește rapid în timpul domnului Caragea. El obține, prin intermediul Domniței Ralu, funcția de vel-cămăraş, adică de administrator al magaziilor de la curtea domnească. Fură cât poate şi cumpără *calemul* vinăritului, apoi *calemul* oieritului şi *huzmetul* spătăriei. Domnul fanariot, venit în țară, trebuie să trimită, în timp scurt, haraciul sau tributul la Poarta Otomană. El nu avea timpul necesar să strângă birurile pe producerea şi vânzarea vinului, pe creşterea oilor, pe alte surse, şi de aceea aceste venituri erau scoase la licitație şi cumpărate de cel care avea bani. Cine cumpăra un *calem*, adică dreptul de a strânge un bir, avea grijă să-l strângă de câteva ori mai mare. Prin *huzmetul* spătăriei se înțelegea venitul din prinderea hoților, de către poterele spătăriei. Cine lua huzmetul spătăriei se înțelegea cu hoții să primească o parte din ceea ce furau şi, astfel, ei scăpau de pedeapsă. Andronache Tuzluc îşi agoniseşte, pe căi necinstite, o mare avere alcătuită din zece moşii, vii, case, bani, cu care cumpără funcția de mare postelnic. Jefuirea lui de către Dinu Păturică este a unui hoț de către alt hoț, mai iscusit.

Dinu Păturică este un prototip al arivistului şi ascensiunea lui este urmărită cu atenție, funcție cu funcție: ciubucciu, logofăt, vătaf de curte, sameş, stolnic, ispravnic, dar şi prin schimbarea ținutei, a hainelor, a comportamentului. La început este servil, supus, apoi mândru, viclean, corupt, diplomat, violent, ucigaş, trădător de țară, condamnat. Pedepsirea lui este o împlinire a blestemului părintesc.

În Chera Duduca vedem varianta feminină a arivistului. Este imorală, coruptă, vicleană, fără scrupule, de aceea evoluția ei de la amantă, a lui Andronache Tuzluc, la soție a lui Dinu Păturică însemna un alt mod de a-şi vinde marfa, adică grațiile de cadână. Pedepsirea ei este urmarea vieții de desfrâu.

Pe chir Costea Chiorul îl analizăm ca fiind tipul negustorului necinstit. El îi face lui Dinu Păturică o serie de servicii importante, câştigă sume mari de bani, dar banii, care nu sunt câştigați cinstit, se risipesc.

Împrejurările, în care acționează aceşti eroi, sunt tipice pentru epoca fanariotă caracterizată prin abuz, corupție şi violență.

Romanul este realist, fiindcă scriitorul adoptă o atitudine critică față de realitatea socială, pedepsindu-i pe cei răi şi răsplătindu-i pe cei care duc o viață morală. Tema, eroii, conflictele, subiectul sunt luate din viața socială.

Scriitorul se documentează ca funcționar la arhivele statului şi tratează ştiințific elaborarea romanului ca Balzac. El introduce tehnica colajului, adică reproduce documente ca: scrisori, acte, socotelile din registre, pentru a întări nota de autentic.

Structura narativă este simplă, liniară, dar are unele digresiuni inutile, ca în capitolele care tratează viața teatrală. Evoluția eroilor pozitivi ca banul C., fiica sa Maria, vătaful Gheorghe este slab urmărită. Analiza psihologică şi tipizarea, cu care surprinde bine pe arivişti, sunt, în cazul eroilor pozitivi, ineficiente. Aceştia sunt schematici şi neconvingători.

Elementele romantice ca: serenadele unui calemgiu făcute Cherei Duduca, idila dintre vătaful Gheorghe şi fiica banului C., Maria, căsătoria, celebrată noaptea, a lui Dinu Păturică cu Chera Duduca şi conflictul cu Andronache Tuzluc în biserică sunt puține şi fără importanță în economia romanului, ca şi cele clasiciste. Clasicismul se face simțit prin finalul moralizator, prin trăsăturile general-umane ale eroilor pozitivi mai ales.

Romanul este realist şi va constitui un punct de început al romanului românesc, alături de romanele lui Dimitrie Bolintineanu *Manuil* şi *Elena,* al lui Mihail Kogălniceanu *Tainele inimii.* El este o profundă analiză a societății fanariote în mecanismele ei esențiale, este o imagine a unei lumi, care deja dispăruse la jumătatea secolului al XIX-lea, când a fost scris romanul. El arăta cauzele care au dus la prăbuşirea societății feudale şi la impunerea reformelor realizate de Alexandru Ioan Cuza.

12.2. Dinu Păturică — prototip al arivistului

a) Dinu Păturică — produs al epocii fanariote

– Dinu Păturică este un personaj sinteză a unei lumi, caracterizată prin abuz, mituire, bacşiş, cumpărarea funcțiilor, ca moduri ale corupției administrației fanariote.

– Dinu Păturică este un erou tipic, produs de toleranța față de abuz, corupția funcționarilor publici, a climatului de instabilitate istorică.

– Dinu Păturică reprezintă o sinteză a abuzurilor arivistului: jaful, schingiuirea țăranilor, plocoane la străini, vinderea funcțiilor, utilizarea abuzivă a funcțiilor, trădarea intereselor naționale, specularea viciilor.

b) Dinu Păturică — evoluția portretului fizic şi moral

– cerşetor – haine rupte şi vechi, călimări la brâu, ras pe cap, umil.

– ciubucciu – haine bune, ordonat, servil, dornic de a învăța, prefăcut.

– logofăt – haine elegante, iscusit în serviciu, ipocrit, corupe pe Chera Duduca.

– vătaf de curte – haine strălucitoare, are suită, inspectează pe arendaşi, energic, diplomat, lacom (una la mână), mândru.

– sameş – poartă caftan, negustoreşte funcţii (ce dai ca să te fac ispravnic), înţelegere cu chir Costea Chioru, cumpără moşii, îl părăseşte pe Andronache Tuzluc, după ce îl ruinează; face o căsătorie cu Chera Duduca.

– stolnic – haine de boier, face din casa sa un centru de diplomaţie, face relaţii, alungă pe Ghinea Păturică, fără scrupule.

– ispravnic – bogat, dar lacom, pradă două judeţe, trădează pe Tudor Vladimirescu, intrigant, ucide pe curierul lui Alexandru Ipsilanti, crud.

– ocnaş – rupt, flămând, părăsit, deznădăjduit, laş, fricos, umilit.

13. Al. Odobescu — *Pseudo-Kynegeticos*

Născut la 24 iunie 1834 în Bucureşti (Curtea Veche), botezat la biserica Buna Vestire are ca naş pe generalul Constantin Ghica. Este fiul generalului Ion Odobescu care prin mama sa Saşa Odobescu era fiica naturală a generalului Kiselef şi înrudiţi cu generalul Bragation. Constantin Caracaş a fost medic al ţarului Alexandru I şi consilier de curte, a fost tatăl mamei scriitorului, Catinca. Îşi face studiile liceale la Sfântul Sava, apoi la Paris, unde dă un bacalaureat în litere. Va călători la Londra şi va vizita muzeele şi palatele care-i vor alimenta paginile din Pseudo-kynegheticos. Face Facultatea de Litere şi în 1855 se întoarce în ţară. Va moşteni de la părinţi o avere importantă, moşiile Dragomireşti, Zurbaşa, Odobeasca, Călăreţii, şi va avea mai multe funcţii la Ministerul de Externe ca membru al Comisiei documentale. Călătoreşte la Curtea de Argeş, Sibiu, unde vizitează muzeul Brukenthal, mănăstirile Cotmeana, Corneţ,, Cozia şi din Oltenia, apoi la Braşov şi face explorări arheologice la Pietroasa. A fost director la Ministerul Instrucţiei, director la Ministerul Agriculturii, Comerţului şi Lucrărilor Publice, ministru al Departamentului Instrucţiunii şi ministru ad interim la Externe. Participă la Expoziţia universală din 1867 şi expune Tezaurul de la Pietroasa. Pleacă apoi în Rusia, la Congresul de arheologie. În 1870 devine membru al Academiei. Va călători în Italia vizitând muzeele. Ridiculizează pe Laurian şi Massim care au scos un dicţionar latinist al limbii române cu acel Prandiu academicu în limba stâlcită a dicţionarului. Va fi secretar al legaţiei de la Paris, apoi va avea o catedră de arheologie la Universitatea din Bucureşti şi director onorific al Teatrului Naţional din Bucureşti. Cheltuieşte peste măsură atât el cât şi familia, pierzând importanta avere a familiei. A fost director al Şcoalei normale din Bucureşti. Moare la 10 noiembrie 1895.

Activitatea sa literară cuprinde nuvele istorice: „Mihnea vodă cel Rău”, „Doamna Chiajna”, scrise după modelul nuvelelor lui Costache Negruzzi. „Pseudokynegheticos” sau „Fals tratat de vânătoare“, un eseu pe tema

vânătoarei reflectată în literatură şi artă. „Le Trésor de Pétrossa" şi un curs de arheologie alcătuiesc activitatea sa ca istoric.

13.1. *Pseudo-Kynegeticos* — model de eseu

Pseudo-Kynegeticos sau *Fals tratat de vânătoare* este un eseu pe tema vânătorii, scris de Alexandru Odobescu ca urmare a invitației prietenului său Cornescu, de a-i face o prefață la *Manualul vânătorului.* Tema devine, pentru Odobescu, un pretext pentru a realiza un eseu amplu, elevat, unic, însumând, printr-o tehnică de colaj, structuri narative ca: fabula cu lupii, basmul cu feciorul de împărat cel cu noroc la vânat, snoava cu vulpea bearcă, versuri din marii poeți ai lumii, din poezia populară, descrieri de natură (ca cea a Bărăganului), amintiri de vânătoare, observații asupra felului cum a fost tratată tema în capodopere ale artei universale. Astfel sunt comentate versuri din Horațiu, Dante Alighieri, Ronsard, Schiller, Marțial, Lessing, Buffon, Alecu Văcărescu, Alfred de Musset. În pictură câmpul asociațiilor cuprinde comentarii ale tablourilor lui Rubens, Snyders, Wouwerman, François Desportes, Oudry, Elias Ridinger, Henry Landseer. Asociațiile muzicale se referă la *Cele patru anotimpuri* de Haydn, *Uvertura de vânătoare* a lui Méhul, *Guilom Tell* de Rossini, *Freischütz* de Weber, *Orfeu* de Offenbach. Prin sclipitoare asociații, ironii şi nuanțe, ni se dezvăluie o personalitate creatoare autentică.

Cele mai amplu discutate sunt trei capodopere ale artei universale pe tema vânătorii. *Diana cu ciuta* este o sculptură antică, în care zeița vânătorii este îmbrăcată într-o tunică spartană. Ea scoate cu o mână săgeata din tolba de pe umăr, iar cu cealaltă ține de coarne o căprioară. Zeița exprimă modelul spartan de viață antică, dar în acelaşi timp vigoarea, echilibrul şi armonia, seninătatea artei antice, eternul şi, mai ales, conceptul de lume ca mit, specific lumii antice.

Diana de Poitiers a lui Jean Goujon reprezintă pe ducesa de Valentinois în ipostaza zeiței vânătorii, goală, rezemată de un cerb uriaş. Tabloul prezintă o altă lume, o altă concepție despre lume şi viață. Vânătoarea a devenit un privilegiu de clasă. Viața şi lumea sunt un prilej de desfătare şi de desfrâu, fiindcă ducesa era amanta regelui Henric al II-lea de Valois şi era un model al conceptului de *carpe diem*, al unei vieți parazitare.

Gravura lui Albert Dürer, *Sfântul Hubert,* aduce o altă concepție despre lume şi viață, un alt model social creştin, sintetizat într-o imagine plină de evlavie. Gravura înfățişează un vânător îngenuncheat în fața unui cerb măreț, care are între coarne semnul crucii. Este o reprezentare simbolică a sacrului, a semnului care sfințeşte, a legii care interzice, potrivit decalogului, orice ucidere. În biserica catolică, evocațiunea miraculoasă a Sfântului Hubert, patronul vânătorii, este o temă iconografică.

13.2. *Pseudo-Kynegeticos* — sinteză estetică

Pseudo-Kynegeticos este o sinteză estetică, care însumează structuri realiste, romantice, clasiciste şi de factură barocă.

Structurile realiste consemnează trăirile autorului, mulțumirile adresate lui C.C. Cornescu, pentru ideea pe care i-a dat-o de a scrie această carte, atunci când i-a propus să-i facă o prefață la *Manualul vânătorului.*

Eseul aduce o mare galerie de tipuri umane, conturate din câteva trăsături. Tipul vânătorului lăudăros, în contrast cu servitorul credincios, îl găsim în snoava cu vulpea bearcă. Tipul vânătorului ageamiu, care împuşcă curcile din ogradă, îl găsim chiar în primele pagini. Moş Vlad, Caraiman, Gheorghe Giantă, *„inigerul“*, flăcăul din Bisoca realizează cu toții, prin însumare, prototipul **vânătorul.**

Caracterul critic al textului rezultă nu numai din ironiile, cu care autorul însoțeşte activitatea sa de vânător, de scriitor, dar şi pe cei din jur ca: bătrânul colonel Engel, latiniştii *(„pricopsiții noştri lexicografi şi scornitori de grai nou“)*, care aruncă *„ca borhot, mai bine de jumătate biata, frumoasa noastră limbă românească“*.

Plurilingvismul, jocul umoristic cu limbajele, colajele de texte literare înserate, tipizarea, analiza psihologică sunt procedee realiste, utilizate cu mult rafinament, de un creator de talent.

Dimensiunea romantică însumează basmul cu feciorul de împărat, cel cu noroc la vânat, care aduce un erou excepțional în împrejurări excepționale, aduce prețuirea folclorului, prezența fantasticului. În acelaşi timp, avem o evaziune permanentă în spații şi momente diferite ale istoriei sau în basm.

Caracterul clasicist este exprimat prin asociații la literatura şi cultura antică. Apar referiri la *Arta poetică* a lui Horațiu, la Virgiliu şi Marțial, se dau dictoane şi expresii latine ca: *dificiles nugae* (nimicuri pretențioase), *Et in Arcadia ego* (şi eu am fost în Arcadia, adică țara mitică şi am fost fericit), *Ut pictura poesis* (ca şi pictura, poezia foloseşte imagini). Interesante pentru noi sunt versurile din Ovidiu:

„Moris au oblitus patrii, contendere discam
Sarmaticos arcus, et trahat arte loci?“
(„Uitând obiceiele patriei, învăța-voi să încordez
Arcurile sarmatice şi trăi-voi după chipul locului ?“)
(Ovidiu *Pontica*, I, V)

Avem şi eroi ideali ca zeița Diana, împăratul Traian, în împrejurări specifice de vânătoare. Imaginea împăratului Traian este aceea de pe patru basoreliefuri, de pe arcul de triumf. Clasicistă este şi structura frazei lui Odobescu cu perioade, cu ritmuri interioare, cu elemente retorice.

Caracterul baroc constă în jocul de-a viața și de-a moartea, pe care-l presupune vânătoarea, în elementele de meditație pe tema *fortuna labilis*, în această continuă „*meraviglia*“ (fascinație), pe care caută s-o realizeze prin scânteietoarele asociații, nuanțe și trăiri ale spiritului său.

Se poate discuta, deci, despre o sinteză estetică, realizată în *Pseudo-Kynegeticos*, ca o imagine asupra felului în care conștiința estetică, formată de generația de la 1848, devine o realitate pentru scriitorii generației postpatruzecioptiste. De aceea și criticul Garabet Ibrăileanu, în cartea *Spiritul critic în cultura românească,* îl definește pe Alexandru Odobescu *„un junimist postpatruzecioptist“*.

13.3. Alexandru Odobescu — reprezentant al realismului

a) eroi tipici în împrejurări tipice: Mihnea Vodă, Doamna Chiajna, tipuri de despoți; Radu Socol, Anca — eroi romantici eșuați într-o lume violentă, care-i distruge.

b) lupta pentru putere, vânătoarea, călătoria – împrejurări tipice care evidențiază caracterul eroilor.

c) tema, eroii, conflictul, subiectul – luate din viața socială – tehnica de colaj: snoava cu vulpea bearcă, fabula cu lupii, basmul cu feciorul de împărat.

d) critica societății feudale, alegând tipuri de ambițioși ca: Mircea Ciobanul, Mihnea Vodă, Doamna Chiajna.

e) atitudinea ironică, în *Pseudo-Kynegeticos,* față de moravurile și instituțiile epocii (Academia — latiniștii, administrația — fabula cu lupii).

f) caracterul moralizator – finalul nuvelei *Doamna Chiajna* – basmul cu feciorul de împărat, cel cu noroc la vânat.

g) scientismul – documentarea pentru nuvelele *Doamna Chiajna* și *Mihnea Vodă cel Rău*, pentru *Pseudo-Kynegeticos* – introducerea de concepte, expresii, citate, versuri, descrieri (*stepa* reproduce o descriere a stepei din Gogol *Taras Bulba*).

h) analiza psihologică – Mihnea Vodă, Doamna Chiajna, Radu Socol.

i) împletirea cu elemente clasiciste, care-i dau o factură clasicistă, stil înalt, retoric, perioade, armonia și echilibrul, obiectivismul, caracterul moralizator, conceptul de *homo mensura*, conceptul de armonie și echilibru, conceptul de lume ca mit, versuri și citate din literatura antică.

14. Bogdan Petriceicu Hasdeu

14.1. Bogdan Petriceicu Hasdeu — personalitate a culturii româneşti

a) poetul – *„Genul imperios al inspiraţiunii mele poetice oferă aspra idee sub o formă dură“* — susţine în prefaţa la volumul *Poesie* (1873). De aici versuri ca: *„O poezie neagră, o poezie dură, / O poezie de granit / Mişcată de teroare şi palpitând de ură, / Ca vocea răguşită pe patul de tortură, / Când o silabă spune un chin nemărginit“*. Din această cauză, contrafăcând şi prelucrând propriile versuri de factură romantică, Hasdeu realizează o versificaţie programatic contestatară, prefigurând pe Tudor Arghezi, mai ales în volumul *Sarcasm şi ideal.*

b) dramaturgul – aduce prima dramă romantică – *Răzvan şi Vidra* (1867) – cu personaje bine conturate, mistificând adevărata personalitate a lui Răzvan, pentru a justifica teoria sa a nobleţei morale şi nu de naştere, ca un atac iluminist la adresa „dreptului divin“ feudal. Comedia *Trei crai de la răsărit* este o încercare de critică socială. Mai scrie drama istorică *Domniţa Ruxanda* (1866).

c) prozatorul – încearcă, prin nuvela *Micuţa*, numită iniţial Duduca Mamuca, să şocheze opinia publică, prezentând, cu lux de amănunte, seducerea unei fete şi apoi felul în care este plasată într-o căsătorie cu un june boier. Proiectul de roman istoric *Ursita* a rămas nerealizat.

d) filologul – realizează, ca membru al Academiei Române, primele litere dintr-un proiectat dicţionar al limbii române, pe care îl intitulează *Etymologicum Magnum Romaniae*. Lucrarea îl depăşeşte ca amploare şi după opt ani ajunsese abia la litera **b.** Altă lucrare, *Cuvente den bătrâni*, înseamnă o publicare şi o analiză de texte vechi în limba română.

e) istoricul – aduce o amplă sinteză a istoriei şi civilizaţiei românilor prin *Istoria critică a românilor*. Impresionat de personalitatea voievodului moldovean *Ioan-Vodă cel cumplit,* scrie, cu acest titlu, o monografie (1865).

f) teosoful – Un eveniment tragic, moartea fiicei sale Iulia, care publicase o plachetă de versuri în limba franceză, îl şochează. Se retrage la Câmpina, unde îşi construieşte o casă ciudată şi face experienţe teosofico-spiritiste. Rezultatul lor este consemnat într-o carte, intitulată *Sic cogito*, care apare stranie în contextul unei creaţii atât de critice, de atâta rigoare ştiinţifică. El trăieşte drama intelectualului fără Dumnezeu, de aceea ajunge batjocura demonilor.

g) gazetarul – scoate câteva reviste, printre care *Aghiuţă* şi *Satyrul,* în care îşi exprimă spiritul critic. În ziarul *Traian* şi *Columna lui Traian* îşi exprimă personalitatea de istoric. Va mai scoate revista *Din Moldova,* căreia îi schimbă titlul în *Lumina.*

14.2. Bogdan Petriceicu Haşdeu — *Răzvan şi Vidra*

Răzvan şi Vidra este o dramă romantică, care are ca **temă** exaltarea trecutului glorios şi critica prezentului decăzut.

Ideea este că lupta pentru putere aduce nenorocire unei țări şi persoanelor implicate.

Subiectul este inspirat din istoria Moldovei. Răzvan, un țigan eliberat de pe una din moşiile mănăstireşti, devine, din cauza climatului de instabilitate politică, creat de lupta pretendenților la tron, pentru scurt timp, domn.

Compoziția dramei este realizată în cinci părți, numite cânturi, fiecare având câte un titlu, care sintetizează conținutul. Drama este realizată în versuri şi dovedeşte îndemânarea autorului de a versifica.

Primul cânt are ca titlu *Un rob pentru un galben.* Acțiunea se petrece într-o piață din Iaşi. Răzvan vine şi găseşte o pungă pierdută de boierul Sbierea. El dă punga unui sărac, Tănase, dar acesta, la început, refuză să primească pomană de la un țigan. Apoi, văzând noblețea sa, ia un galben, lăsându-i pe ceilalți să fie daţi altor săraci. În mănăstire Răzvan a învățat să scrie şi să citească, fiindcă instrucția aceasta o primeau doar fiii de nobili şi clerul. Răzvan scrie un pamflet la adresa domnului, pe care-l afişează în piață. Târgoveții îl citesc şi râd. În piață vine boierul Başotă, marele armaş, cu un grup de oşteni, şi-i arestează pe târgoveți. Răzvan nu poate răbda ca altcineva să fie pedepsit în locul său şi se autodenunță, deşi ştie că va fi pedepsit cu moartea. Boierul Sbierea vine şi vede punga la Răzvan. Constată lipsa unui galben şi-i cere lui Başotă să i-l dea pe Răzvan rob pentru un galben. Răzvan redevine rob, deşi ar fi preferat să fie ucis.

În cântul al doilea, care are ca titlu *Răzbunarea*, Răzvan fuge de pe moşie şi este căpitan de haiduci, de aceea acțiunea se desfăşoară în codru. Boierul Ganea, dorind să se căsătorească cu Vidra, nepoata vornicului Moțoc, vine în codru şi-i cere lui Răzvan s-o răpească pe Vidra. Familia voia s-o trimită la mănăstire, pentru ca să nu înstrăineze averea familiei prin căsătorie şi să decadă din rândul marii boierimi. Haiducii o răpesc pe Vidra, dar îl prind şi pe boierul Sbierea. Răzvan are prilejul să se răzbune, dar autorul îi împrumută teza sa despre noblețea înnăscută în suflet, morală, şi nu prin naştere. De aceea îi dă drumul boierului Sbierea, după ce îi spune plin de patos retoric:

„Răzbunarea cea mai cruntă este când duşmanul tău
E silit a recunoaşte că eşti bun şi dânsu-i rău”.

Vidra este impresionată de această *„noblețe morală“*, pe care o arată Răzvan, refuză să plece cu boierul Ganea şi cere să rămână cu Răzvan în codru.

În cântul al treilea, intitulat *Nepoata lui Moțoc***,** acțiunea se petrece în Polonia, în tabăra armatei polone, unde Răzvan şi toți haiducii săi s-au înrolat ca mercenari. După o bătălie, în care oamenii săi au arătat multă vitejie, Răzvan este numit căpitan. Vidra îi spune că pentru ea a fi căpitan nu înseamnă nimic, deşi Răzvan este mândru de această numire. Răzvan devine un ambițios şi-şi propune să urce în ierarhia socială, pentru a fi demn de poziția socială a Vidrei.

În cântul al patrulea, intitulat *Încă un pas***,** Răzvan se găseşte după o altă bătălie câştigată de poloni împotriva ruşilor, în care el a avut un rol important. Hatmanul polon îl ridică la rangul de polcovnic, adică să fie unul din conducătorii armatei polone, deşi şleahticii poloni se opun. La Răzvan vine o delegație secretă din partea ruşilor şi-i propun onoruri, bani, ca să treacă în armata lor. Răzvan însă este cuprins de dorul de țară şi vrea să se reîntoarcă: *„... Fie pâinea cât de rea / Tot mai dulce mi se pare, când o ştiu din țara mea"*. De aceea, când vine o delegație de boieri, trimişi de Aron Vodă, care-l cheamă ca hatman, el refuză să participe la luptele armatei polone cu Moldova şi pleacă în țară.

În cântul al cincilea, intitulat *Mărirea***,** acțiunea se petrece în cetatea Sucevei, după mai mult timp. Sosit în țară, Aron Vodă îi oferă lui Răzvan funcția de hatman, adică de comandant al armatei. Fiind căsătorit cu Vidra, Răzvan intrase în rândurile marii boierimi şi în mod firesc putea ocupa o funcție înaltă. El nu se mulțumeşte cu acest rol social important. Personajul iese din teza lui Hasdeu, a nobleței morale, se dovedeşte viu, violent, obraznic şi viclean, aşa cum a fost Răzvan cel real. Îl înlătură pe Aron Vodă, se autoproclamă domn, dar boierii nu-l acceptă. Țara este atacată de armata polonă, cetatea Sucevei este asediată şi înfometată. Boierul Başotă deschide porțile cetății. Pentru a salva cetatea, Răzvan şi vitejii lui se bat cu multă hotărâre. Polonii sunt alungați, dar Răzvan este rănit grav. El este adus în fața Vidrei şi, înainte de moarte, rosteşte câteva replici de un retorism patetic şi moralizator, aşa cum îi plăceau autorului. El meditează pe tema *fortuna labilis,* contemplând cadavrul boierului Sbierea, afirmând că puterea şi averea sunt o iluzie înşelătoare. Cei fără minte se zbat toată viața, ca să le obțină, dar în fața morții află adevărul că valoarea omului este sufletul său. Sensul mesajului moralizator clasicist este că mândria, ambiția, lupta pentru putere generează, ca şi patima avariției, nenorociri şi moarte. De aceea cultivarea virtuților morale este şansa de a fi a omului, a societății, a sufletului.

Caracterul romantic rezultă din faptul că ascensiunea lui Răzvan de la rob eliberat la căpitan, polcovnic, hatman, domn este excepțională în împrejurări excepționale. Tema, eroii, subiectul pot fi interpretate ca o poveste de iubire, cu sfârşit nefericit. Evaziunea în codru ca haiduc, răpirea

Vidrei, felul în care haiducii cântă o doină sunt tot atâtea elemente romantice. Chiar lovitura de stat, prin care Răzvan îl înlătură pe Aron Vodă, este romantică. El devine, din angelic, demonic.

În piesă avem şi unele elemente realiste, în sensul că tema, eroii, subiectul, conflictul sunt luate din realitatea social-istorică. Scriitorul se documentează ca un istoric şi actul de creaţie este o elaborare pe baza unor realităţi. Boierii Başotă, Sbierea, Ganea sunt tipuri bine conturate. Ei reprezintă respectiv boierul autoritar, avar, arivist, ca ipostaze ale prototipului boierul. Avem şi elemente de analiză psihologică, care, combinate cu tipizarea, dau conturul eroilor. Răzvan poate fi interpretat şi din unghiul esteticii clasiciste. El poate fi la început generosul, iar apoi ambiţiosul. Sbierea este avarul, Ganea — arivistul, Vidra — orgolioasa. Aceste trăsături general-umane reflectă bine modul de a gândi al autorului.

Sinteza estetică se realizează pe structura romantică a dramei, în care nuanţele şi elementele realiste, clasiciste se integrează armonios.

Drama *Răzvan şi Vidra* a constituit un model, pe care l-au urmat Vasile Alecsandri în *Despot Vodă,* Alexandru Davila în *Vlaicu Vodă,* Barbu Ştefănescu Delavrancea în trilogia *Apus de soare, Viforul, Luceafărul.*

15. Titu Maiorescu

15.1. Titu Maiorescu — *Direcţia nouă în poezia şi proza română*

În acest articol Titu Maiorescu ne dă trăsăturile direcţiei *Junimii*:

a) Prioritatea criteriului estetic asupra criteriului istoric în aprecierea operei literare, ca soluţie de eliminare a falselor valori, a tendinţelor de a falsifica cultura şi literatura, fiindcă *„cu o cultură falsă nu poate trăi un popor“* (*În contra direcţiei de astăzi în cultura română*). El dă ca exemple de urmat pe Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, Samson Bodnărescu, Matilda Cugler Poni şi critică cu exemple edificatoare modele de maculatură literară. El combate prioritatea criteriului istoric, promovată de *Dacia literară*, care a dus la apariţia unei maculaturi literare.

b) Deschidere către ideile şi culturile europene pentru a combate lipsa de orizont a literaturii patruzecioptiste: *„Noua direcţie în deosebire de cea veche şi căzută se caracterizează prin simţământ natural, prin adevăr, prin înţelegerea ideilor, ce omenirea întreagă le datoreşte civilizaţiei apusene şi totodată prin păstrarea şi chiar accentuarea elementului naţional“*. Dă exemplu cultura europeană a lui Eminescu. Maiorescu îl continuă pe Ion Heliade Rădulescu, care promovase această deschidere la *Curierul românesc.*

c) Cultivarea unei literaturi de specific național, așa cum o reprezenta atunci Vasile Alecsandri. Sub acest aspect, el continuă direcția *Daciei literare*.

d) Pentru o critică literară obiectivă: *„Critica, fie şi amară, numai să fie dreaptă, este un element neapărat al susținerii şi propăşirii noastre.“* Același lucru îl susținea şi Mihail Kogălniceanu în *Introducție* din primul număr *al Daciei literare.*

e) Pentru o limbă literară de valoare estetică, ca semn al valorii scriitorului: *„Cel mult mai putem constata că pentru epoca de acum autorii cei mai buni şi mai răspândiți ai românilor sunt Alecsandri, Bolintineanu şi Odobescu şi că multe forme ale vorbirii adoptate de ei au dintre toate cea mai mare probabilitate de a rămânea, tocmai fiindcă Alecsandri, Bolintineanu şi Odobescu sunt scriitori estetici...“*. În acest sens el combate latinismul, care falsifica limba şi cultura, recomandând contemporanilor să aştepte venirea marilor scriitori, care să fixeze limba: *„Datoria noastră este dar de a ne împotrivi în contra orcărei monotonizări a limbei sub jugul vreunei filologii şi a aştepta venirea acelei poezii şi proze clasice care să fixeze limba“*.

15.2. Titu Maiorescu — *O cercetare critică asupra poeziei române*

Articolul a fost scris pentru o antologie a poeziei române de până atunci, realizată ca obiectiv al activității societății *Junimea*. Articolul are două părți. În prima parte, având ca subtitlu *Condițiunea materială a poeziei,* Titu Maiorescu arată că, spre deosebire de pictură, sculptură, muzică, poezia nu are în cuvânt condiția sa materială, ci trebuie s-o creeze prin imagini artistice.

În acest scop, poetul utilizează o serie de procedee: simbolul, epitetul, personificarea şi metafora. Maiorescu nu are noțiunea de simbol, dar o intuieşte, denumind-o *„alegerea cuvântului celui mai puțin abstract“*, dând exemple corecte din Andrei Mureşanu: „*N-ajunge iataganul barbarei semilune“*, din Shakespeare: *„Orce te-ar depărta de la cercul de aur“*. Epitetele sunt luate din Homer: *„Minerva cu ochiul albastru“*, din Vasile Alecsandri: „*Galben ca făclia de galbenă ceară“*. Personificările le ilustrează cu exemple din Grigore Alexandrescu: *„Râul înapoi se trage, munții vârful îşi clătesc“*, din Homer, Horațiu şi Shakespeare. Exemplele de metafore şi comparații le ia din Goethe, Heine, Dimitrie Bolintineanu: *„Mihai mândru vine iară / Falnic ca un stâlp de pară“*, din Vasile Alecsandri.

Condițiunea ideală a poeziei este subtitlul părții a doua a articolului. Mesajul poeziei este, după opinia autorului, *„un simțământ sau o pasiune şi niciodată o cugetare exclusiv intelectuală“*. Pentru a transmite mesajul său afectiv, poetul utilizează mai multe procedee: *„O mai mare repejune a*

mişcării ideilor", „O exagerare sau cel puţin o mărire şi o nouă privire a obiectelor sub impresiunea simţământului şi a pasiunii", „O dezvoltare grabnică şi crescândă spre o culminare finală sau spre o catastrofă". El dă exemple din Heine, Alecsandri, Lessing, Goethe, poezia populară, Horaţiu. Rolul criticii este *„să arate modelele bune câte au mai rămas şi să le distingă de cele rele."*

15.3. Titu Maiorescu — *Comediile dlui I.L.Caragiale*

Comediile dlui I.L. Caragiale au stârnit multe discuţii în epocă. Pentru a-l apăra de unele atacuri, care-l acuzau că sunt imorale, triviale, că aduce situaţii scabroase, că amorul este nelegiuit, Maiorescu scrie acest articol. El reproduce fragmente dintr-un articol, în care I.L. Caragiale era acuzat dur: *„O stupiditate murdară, culeasă din locurile unde se aruncă gunoiul. Femei de stradă de cea mai joasă speţă, bărbieri şi ipistaţi, în gura cărora se pun cuvinte insultătoare pentru mişcări ca cea de la 11 fevruarie, pentru libertate şi egalitate, cari sunt baza organizaţiilor noastre politice."* Mişcarea de la 11 februarie este lovitura de stat, prin care este înlăturat Alexandru Ioan Cuza. Ea nu avea la bază democraţia, adică voinţa poporului, ci instaurarea dictaturii dinastiei de Hohenzollern. Pentru a-l apăra pe Caragiale, Titu Maiorescu face un demers teoretic, în care susţine ideile de **mimesis** şi **catharsis** din *Poetica* lui Aristotel. Scopul artei fiind *„o combatere indirectă a răului, şi astfel o înălţare morală"* şi, în acelaşi timp, *„să ne poată emoţiona prin o ficţiune a realităţii"*. El vrea să susţină ideea că arta nu este nici morală, nici imorală, ci **amorală**, adică deasupra oricărei morale. Articolul a stârnit o polemică şi Constantin Dobrogeanu-Gherea îi va replica în articolul *Personalitatea şi morala în artă.* — Către d-nul Maiorescu în *Contemporanul* (1886, nr.1).

15.4. Titu Maiorescu — *Eminescu şi poeziile lui*

Articolul a fost scris pentru a sluji ca prefaţă la volumele de poezii ale lui Mihail Eminescu, care încep să fie publicate cu anul 1889.

Spunem Mihail, şi nu Mihai Eminescu, fiindcă în certificatul de naştere este Mihail, în registrul *Junimii* scriitorul se iscăleşte cu Mihail Eminescu, fiindcă Titu Maiorescu îi spune Mihail, pentru că sora sa îi spune Mihail, în scrisoarea reprodusă de Titu Maiorescu şi fiindcă toate ediţiile publicate în timpul vieţii poetului sunt iscălite cu Mihail. Maiorescu stabileşte locul şi data naşterii, potrivit cu certificatul de naştere. Numele unei persoane este cel din certificatul de naştere, care nu poate fi contestat de nimeni şi nici schimbat, fiindcă devine, din punct de vedere juridic, un fals în acte publice. Numele de botez Mihail s-a dat prin Taina Sfântului Botez şi nu-l poate schimba nimeni. În numele dat la botez stă destinul omului. Cei ce fac această blasfemie se duc în iad cu duşmanii lui Dumnezeu, fiindcă sunt ucenicii minciunii şi demonilor. Destinul poetului naţional este angelic şi nu

demonic, cum vor să sugereze ateii. Particula *Il* sau *el,* în ebraică, înseamnă Dumnezeu.

Articolul are două părți. În prima parte el prezintă personalitatea poetului, iar în a doua felul în care această personalitate a emanat opera.

Eminescu avea o *„covârşitoare inteligență“*, o memorie excepțională, trăia în lumea *„ideilor generale“*, rangurile sociale *„îi erau indiferente“*, nu-l interesau valorile materiale, premiile, decorațiile: *„Rege el însuşi al cugetării omeneşti, care alt rege ar fi putut să-l distingă?“.* Era silitor, muncitor, citea, scria, medita, încât munca de la ziar nu era pentru el o povară. Cauza alienării este ereditară, susține Maiorescu, spre deosebire de Constantin Dobrogeanu-Gherea, care susținea că efortul supraomenesc al muncii de la ziar şi mizeria materială l-au adus pe poet în această situație. Maiorescu se bazează, în această afirmație, pe cazurile de alienare din familia Eminovici (Şerban moare alienat, Nicolae şi Iorgu se sinucid). Eminescu, după alte teorii, (vezi Dr. Ion Nica *Eminescu – structura somato-psihică*) ar fi fost bolnav (lues), ar fi făcut exerciții de tip yoga (vezi Iacob Negruzzi *Amintiri de la Junimea)*, care dau, făcute fără un îndrumător (guru), alienări sau s-a pus la cale uciderea lui, ca reacție la articolele sale politice şi antisioniste. Se afirmă că ar fi fost otrăvit ca Grigore Alexandrescu şi Al. Davila, dar fiindcă nu s-a reuşit aşa, a fost ucis cu o piatră aruncată în cap, de un fals nebun. Eminescu se considera *„organul accidental prin care însăşi poezia se manifestă“*. De aceea el trăia în *„lumea cugetării şi a poeziei“* şi *„nu vedea în femeia iubită decât copia imperfectă a unui prototip irealizabil“*.

În partea a doua a studiului său, Maiorescu arată că: *„Eminescu este un om al timpului modern, cultura lui individuală stă la nivelul culturei europene de astăzi“*. Poetul asimilează organic modelele gândirii europene prin filosofia greacă şi germană, modelele filosofiei indiene, modelele poetice populare sau culte, pe care le îmbracă într-o formă stilistică unică.

El remarcă modelele de prozodie preluate de Eminescu din poezia populară ca în *Ce te legeni, codrule?,* modelele preluate din textele vechi ca în *Scrisoarea III,* rimele rare cu nume proprii şi cuvinte compuse, realizarea poeziilor cu formă fixă. Concluzia lui că *„literatura poetică română va începe secolul al XX-lea sub auspiciile geniului lui“,* ca şi concluzia sa că *„forma limbei naționale“*, pe care au elaborat-o marii scriitori clasici, va deveni *„punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a veşmântului cugetării româneşti“,* s-a împlinit.

15.5. Titu Maiorescu — *spiritus rector*

I. Trăsăturile spiritului maiorescian

a) spiritul director – realizează o critică de direcție. El dă, în articolul *Direcția nouă în poezia şi proza română,* trăsăturile direcției *Junimii*:

– prioritatea criteriului estetic asupra criteriului istoric în aprecierea operei literare.

– deschidere către ideile şi culturile europene.

– pentru promovarea unei literaturi originale şi de specific naţional.

– pentru o critică literară obiectivă şi orientativă.

– pentru o limbă literară de valoare estetică.

b) spiritul filosofic foloseşte concepte şi principii ca cele de *mimesis* şi *catharsis,* din *Poetica* lui Aristotel, sau principiile lui Platon: Binele, Frumosul, Adevărul, Legea, Armonia. Spiritul filosofic se exprimă şi prin teoretizarea realităţilor. El dă trăsăturile direcţiei *Junimea,* după ce ea se constituise.

c) spiritul oratoric – articolele lui sunt un model de retorică. Ţine „prelecţiuni populare" (conferinţe) şi scrie articolul „*Oratori, retori sau limbuţi*".

d) spiritul critic – el critică *„formele fără fond"*, adică instituţiile fără rol social real „*În contra direcţiei de azi în cultura românească*".

e) spiritul dialectic – cere respectul tradiţiei, dar atacă tradiţia; neagă patruzecioptismul, dar îl continuă; cere poeţilor formaţie filosofică, dar să nu facă versificări de idei.

f) spiritul iluminist – se exprimă prin caracterul multilateral al activităţii sale.

II. Dimensiunea clasicistă a esteticii lui Titu Maiorescu

a) preţuirea literaturii clasice – dă exemple în *Direcţia nouă în poezia şi proza română.*

b) anistorismul clasicist – arta să exprime ceea ce este etern, un raport nou dintre om şi univers: – *O cercetare critică asupra poeziei române la 1867.*

c) raţionalismul – îl apreciază pe Mihail Eminescu, fiindcă trăieşte în sfera ideilor generale „*Eminescu şi poeziile lui*".

d) folosirea conceptelor filosofiei antice: de la Aristotel, Platon, pe care le asociază cu cele din filosofia clasică germană: Kant, Schopenhauer.

e) cultivarea formei – remarcă la Eminescu limba corectă, înaltă, elegantă, „farmecul limbajului", „semnul celor aleşi" – *Eminescu şi poeziile lui.*

III. Dimensiunea romantică a esteticii lui Titu Maiorescu

a) Eugen Lovinescu: *„Peste structura clasică a lui Maiorescu s-a altoit şi romantismul nu în ceea ce avea el sumbru, tumultos şi iraţional, ci în elementul lui etnic, folcloric, istoric şi de pură ordonanţă retorică"*.

b) interesul pentru folclor îl găsim în articolul *Asupra poeziei noastre populare*.

c) specificul național îl susține în articolul *Direcția nouă în poezia şi proza română*.

d) valoarea textului este dată de sentimente: *„ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simțimânt sau o pasiune“ – O cercetare critică asupra poeziei române la 1867.*

e) transfigurarea realității exprimă intensitatea sentimentului, care a generat-o: *„O exagerare sau cel puțin o mărire şi o nouă privire...“ – O cercetare critică...*

f) sentimentul naturii ca trăsătură a poeziei promovate de *Junimea*: *„simțământ natural, inspirare adevărată“...*

– Direcția nouă în poezia şi proza română.

IV. Elemente realiste în estetica lui Titu Maiorescu

a) spiritul critic în articolele: *Beția de cuvinte, Oratori, retori sau limbuți.*

b) atitudinea obiectivă afirmată prin promovarea unei critici literare obiective, realiste – *Direcția nouă în poezia şi proza română.*

c) pentru o proză realistă şi o poezie romantică – promovează teza *„realismului poporal“*, adică romanele să reflecte viața poporului *„realitatea socială“*, aprecierea prozei, care aduce aspecte realiste – *Direcția nouă în poezia şi proza română.*

V. Titu Maiorescu – spirit iluminist

a) continuator al ideilor Şcolii Ardelene–creează şcoli, militant cultural.

b) îndrumător al culturii – teoria formelor fără fond – cere transformarea instituțiilor culturale: şcoli, academie, universități în sens calitativ prin crearea de cadre, manuale, şcoli – *În contra direcției de astăzi în cultura românească*.

c) preocupări de limbă – *Despre scrierea limbii române, Neologismele.*

d) spirit multilateral, enciclopedic: senator, ministru, director, rector, avocat, scriitor,deputat, lingvist, folclorist, critic literar.

16. Mihail Eminescu

Născut la 15 ianuarie 1850 la Ipoteşti sau Botoşani. Tatăl, căminarul Gheorghe Eminovici, era căsătorit cu Raluca Iuraşcu, fiica stolnicului Iuraşcu. Deci Eminescu aparține micii boierimi rurale, prin descendență şi prin faptul că tatăl Eminovici cumpărase jumătate din moşia Ipoteşti. Studiile le începe la Cernăuți Ober-Gymnasium, ca şi frații săi Şerban, Nicolae, Iorgu, Ilie. Va avea profesor pe Aron Pumnu. Va pleca cu o trupă de teatru Tardini-Vlădicescu şi ajunge la Sibiu de unde ia certificat de absolvire pentru clasa a III-a de gimnaziu unde era student fratele său

Nicolae. Se reîntoarce la Cernăuți în casa lui Aron Pumnu, care-i dă în îngrijire biblioteca. Trimite versuri la revista Familia a lui Iosif Vulcan care-i schimbă numele în Eminescu. Moare Aron Pumnu şi va scrie „La mormântul lui Aron Pumnul", care alături de cele publicate în Familia (De-aş avea..., O călărire în zori, Din străinătate, Speranța, La Bucovina, Mistere nopții) sunt cele care ni s-au păstrat din perioada de debut.

Va pleca iar în Transilvania unde încearcă să dea în particular câteva clase la Blaj. Ajunge la Sibiu unde N. Densuşeanu îl îmbracă şi-l trimite la popa Bratu din Răşinari care-l ajută să treacă peste munți. Ajunge la Bucureşti în trupele lui Iorgu Caragiale şi Pascaly ca sufleur, apoi la Teatrul Național din Bucureşti. Tatăl său îl găseşte la Cernăuți, îl aduce la Ipoteşti şi în toamna anului 1869 îl trimite la Viena unde va cunoaşte pe Ioan Slavici. După o întoarcere în țară pleacă în 1872 la Berlin ajutat de o bursă dată de Junimea şi va fi secretar la legația română. Va urma cursuri de filosofie.

Titu Maiorescu, devenit ministru, îl îndeamnă să-şi dea doctoratul spre a putea ocupa catedra de filosofie. Se întoarce la Iaşi şi în 1874 este numit director al Bibliotecii Centrale, în locul lui Samson Botnărescu, şi locuieşte la Trei Ierarhi într-o chilie. Maiorescu îl va numi revizor şcolar pentru județele Iaşi şi Vaslui. După un an rămâne fără serviciu şi este adăpostit de Ion Creangă. Va lucra la ziarul Curierul de Iaşi. Din 1877 este redactor la Timpul din Bucureşti. Aici va avea colegi pe I. L. Caragiale şi pe Ioan Slavici. Are o idilă cu Veronica Micle devenită văduvă, apoi cu Mite Kremnitz, care-i va traduce poeziile în germană. Locuia la Ioan Slavici şi se îmbolnăveşte. Este internat în clinica doctorului Şuțu, apoi dus la Viena la Ober-Döbling. Este restabilit şi pleacă însoțit de Chibici-Râvueanu într-o călătorie prin Italia. Revine la Iaşi unde predă la Şcoala Comercială şi este bibliotecar la Biblioteca Centrală. Se îmbolnăveşte şi pleacă la Mănăstirea Neamț de unde iese ameliorat în 1887. Se întoarce la Botoşani şi apoi la băile Hall de unde se întoarce sănătos. Este luat de Veronica Micle la Bucureşti şi colaborează la Fântâna Blanduziei. Moare în 15 iunie 1889 şi a fost îngropat la cimitirul Belu.

Activitatea literară a lui Mihail Eminescu a fost împărțită în mai multe perioade fiindcă există o diferență calitativă a creației sale de la o perioadă la alta.

Perioada debutului şi a adolescenței cuprinde poezii realizate sub influența celor de la 1848: „Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie", „La Heliade", „Horia", „Amorul unei marmure", „La o artistă", „Amicului F. I.", „La moartea principelui Ştirbey", „Numai poetul", care au o metrică, un vocabular, ritmuri şi rime specifice scriitorilor patruzecioptişti.

Perioada studiilor aduce o altă ideație, alte ritmuri, rime, teme: „Venere şi Madonă”, „Epigonii”, „Junii corupți”, „Mortua est”, „Memento mori”, „Mureşanu”.

Perioada de la Iaşi este marcată de o creştere calitativă în sensul specificului național: „Călin – file din poveste”, „Făt Frumos din tei”, „Călin Nebunul”, „Strigoii”, „Miron şi frumoasa fără corp”, „Crăiasa din poveste”, „Lacul”, „Dorința”, „Povestea codrului”, „Povestea teiului”, „Peste vârfuri” şi cu accent social critic: „Împărat şi proletar”.

Perioada de la Bucureşti reprezintă punctul cel mai înalt al creației sale. Acum va scrie: „Luceafărul”, cele cinci scrisori sau satire, „Kamadeva”, „Singurătate”, „Doina”, „Rugăciunea unui dac”, „O, rămâi”, „Revedere”, „Pe lângă plopii fără soț”, „Şi dacă...”, „La steaua”, „Ce te legeni”, „Răsai asupra mea”, „Rugăciune”, „Tat, twam asi”, „Învierea”, „Odă – în metru antic”, „Mai am un singur dor”, „O, mamă...”, „Trecut-au anii”.

Din creația în proză a lui Eminescu remarcăm încercarea de roman „Geniu pustiu”, „Avatarii faraonului Tlà”, „Aur, mărire şi amor”, „Cezara”, „Sărmanul Dionis”, „Făt Frumos din lacrimă”.

Din încercările sale dramatice menționăm: „Mira”, „Mureşanu” – tablou într-un act, „Decebal”, „Amor pierdut – Viață pierdută – Emmi”, „Bogdan Dragoş”, „Alexandru Lăpuşneanu”, „Grui Sânger”, „Cel din urmă Muşatin”, „Gogu tatii”.

16.1. Mihail Eminescu — *Epigonii*

a) Tema poeziei este exaltarea trecutului literar glorios şi critica prezentului literar decăzut. Este o temă romantică, construită pe contrastul dintre *„zilele de-aur a scripturelor române“* şi *„Noi în noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin!“*.

Ideea este că valoarea textului literar este dată de înălțimea idealurilor încorporate *(„Voi, pierduți în gânduri sânte, convorbeați cu idealuri“)*, de frumusețea mesajului social şi național *(„Şi de-aceea spusa voastră era sântă şi frumoasă“)*, de frumusețea spirituală a celor care au scris *(„Căci de minți era gândită, căci din inimi era scoasă“)*.

Compoziția este romantică, fiindcă are la bază o antiteză. În prima parte se arată evoluția poeziei române până la Vasile Alecsandri, iar în partea a doua se critică lipsa de mesaj, de har, de inspirație, de patriotism a poeților din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Ca specie literară, este o meditație pe tema poetul şi poezia, utilizând ca punct de plecare *Lepturariul românesc* al lui Aron Pumnul, elegia *Ieremiade* de Schiller, în care acesta deplânge decăderea poeziei în Germania şi *Die Epigonen* al lui Karl Immerman, de unde ia titlul poeziei.

Imaginea evoluției literaturii române este realizată prin sintagme-modul, adică expresii poetice, alcătuite din metafore, ce definesc contribuția

unor scriitori mai puțin cunoscuți: *„Cichindeal gură de aur“, „Mumulean glas cu durere“, „Liră de argint, Sihleanu — Donici cuib de-nțelepciune“.*

Scriitorii mai importanți sunt evocați prin referire la o creație reprezentativă. Astfel, Anton Pann este evocat prin *Povestea vorbei,* Iancu Văcărescu prin *Primăvara amorului,* Ion Heliade Rădulescu prin poemul cosmogonic *Anatolida,* Cezar Bolliac prin poezia *Clăcaşul,* Grigore Alexandrescu prin elegia *Anul 1840,* Vasile Cârlova prin poezia *Marşul oştirii române,* Dimitrie Bolintineanu prin elegia *O fată tânără pe patul morții,* Andrei Mureşanu prin poezia *Un răsunet,* Costache Negruzzi prin nuvela *Alexandru Lăpuşneanul.*

Pentru Vasile Alecsandri poetul are o atenție deosebită, acordându-i trei strofe şi numindu-l *„rege-al poeziei“*. El este evocat prin aluzii la volumele: *Doine („Ce din frunze îți doineşte“)*, *Legende* (*„Vremea lui Ştefan cel Mare“)*, *Pasteluri („Visul apelor adânce şi a stâncelor cărunte“)*, *Mărgăritărele („Sau visând o umbră dulce cu de-argint aripe albe“)*, *Dridri („…Când o cântă pe Dridri“)*.

b) Conceptele de poet şi poezie alcătuiesc esența temei poeziei, care va fi mereu reluată de-a lungul celor şaptesprezece ani de creație literară.

Conceptul de poet – conştiință națională este exprimat prin întreaga generație de la 1848 *(„Voi, pierduți în gânduri sânte, convorbeați cu idealuri“)*, iar poezia este o emanație a acestei conştiințe naționale *(„Şi de-aceea spusa voastră era sântă şi frumoasă“)*. Este un concept apropiat de estetica realistă.

Conceptul de erou romantic transfigurează poetul într-un înger *(„Sufletul vostru: un înger“)*, iar poezia este o transfigurare a realității *(„Strai de purpură şi aur peste țărâna cea grea“).*

Conceptul de *catharsis* devine esența înțelegerii clasiciste a poetului, coborât din Parnasul poeziei: *„Voi urmați cu răpejune cugetările regine, / Când plutind pe aripi sânte printre stelele senine, / Pe-a lor urme luminoase voi asemenea mergeți“*. El realizează un univers, conceput după un model clasicist: *„Ochiul vostru vedea-n lume de icoane un palat“*, adică idealizat.

Conceptul de *mimesis* înseamnă a vedea lumea ca pe o scenă, poetul este un actor, care joacă un rol, ca în estetica de factură barocă: *„Măşti râzânde, puse bine pe-un caracter inimic,“* iar poezia este o dezvoltare a conceptului de lume, ca joc de factură barocă: *„Voluptos joc cu icoane şi cu glasuri tremurate“*, o delectare.

Poetul respinge poezia retorică, goală, fără aspirații, fără sentimente: *„Noi cârpim cerul cu stele, noi mânjim marea cu valuri“*, contrafăcută, regizată de convenții sociale arbitrare: *„O convenție e totul; ce-i azi drept, mâne-i minciună“*, pe care o pune în contrast cu poezia romantică autentică:

„Rămâneți dară cu bine, sânte firi vizionare, / Ce făceați valul să cânte, ce puneați steaua să zboare“.

Epigonii sunt urmaşii nedemni, poeții contemporani cu Eminescu, care realizau o poezie minoră, intimistă, retorică, degradând-o până la maculatura de cea mai joasă calitate, aşa cum o criticase Maiorescu în *Direcția nouă în poezia şi proza română.*

Este o meditație pe tema poetul şi poezia, dar şi pe tema *fortuna labilis*, aşa cum o putem remarca din versul final: *„Toate-s praf ... **Lumea-i cum este** ... şi ca dânsa suntem noi“*. Această notă de sceptică amărăciune venea din contactul sensibilității poetului cu o realitate socială dură, care-i rănea inima.

16.2. Mihail Eminescu — *Memento mori (Panorama deşertăciunilor)*

Memento mori este o încercare de a realiza un poem sociogonic, pe tema *fortuna labilis,* într-o manieră romantică, fiindcă textul este încheiat, ca şi poemul *Împărat şi proletar,* cu enunțul *„viața e vis“*. Fiind realizat în anii, când poetul se găsea la studii la Viena şi gestația poemului *Împărat şi proletar* cunoştea varianta *Umbre pe pânza vremii,* ne dăm seama că *Împărat şi proletar* are aspectul unor secvențe din acest amplu poem, aşa cum *Sara pe deal* este un fragment din *Eco.*

Subtitlul *Panorama deşertăciunilor* sugerează versetul din Ecleziastul: *„Deşertăciune a deşertăciunilor, toate sunt deşertăciune“*. Textul este mai mult un mod eminescian de a acumula, de a versifica istoria lumii, cam un fel de a ilustra „Sic transit gloria mundi“. Destinul național este pus în contextul unei evoluții a societății omeneşti.

Prima secvență începe cu o enunțare a conceptului de lume ca vis: *„Mergi tu, luntre-a vieții mele, pe-a visării lucii valuri“*, dar şi a conceptului de *fortuna labilis*, care sunt, ca într-o sonată, cele două motive: *„Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei visuri fericite, / Alta-i lumea cea aievea, unde cu sudori muncite...“*. Această lume *„Unde sfinții se preîmblă în lungi haine de lumină“* este romantică, în timp ce dimensiunea realistă *„Cearc-a da fierului aspru forma cugetării reci“*.

Al doilea fragment este dedicat Babilonului şi civilizației sumeriene: *„Babilon, cetate mândră cât o țară, o cetate / Cu muri lungi cât patru zile, cu o mare de palate“*. Sunt evocate grădinile Semiramidei, ca una din cele şapte minuni ale lumii antice. Sunt evocate Sadarnapalul şi ospețele regale, dar din cetatea Ninive n-a rămas nimic, fiindcă deşertul i-a înghițit ruinele.

Al treilea fragment este dedicat Egiptului *„Ca un vis al mării sfinte“*, cu *„piramidele-uriaşe“*, cu *„Racle ce încap în ele fantazia unui Scald“*. În timp ce *„Nilul doarme şi ies stelele din strungă“,* apare regele *„În haină de-aur roş şi pietre scumpe“*, care deschide piramida ca *„să vad-acolo tot*

trecutul", ca în nuvela *Avatarii faraonului Tla.* Totul este dominat de motivul lumii ca vis: *„Sufletul se-mbată-n visuri"*, *„Undele visează spume"*, *„Noaptea zeii se preîmblă în vestmintele lor dalbe / Ş-ale preoţilor cântec sună-n arfe de argint"*, ca în *Ospăţul lui Pentaur* de Alexandru Macedonski. Magul priveşte *„în oglinda lui de aur, / Unde-a cerului mii stele ca-ntr-un centru se adun"* şi *„A aflat sâmburul lumii, tot ce-i drept, frumos şi bun"*. El este *„gard al răzbunării, a citit semnul întors. / Ş-atunci vântul ridicat-a tot nisipul din pustiuri / Astupând cu dânsu-oraşe, ca gigantice sicriuri"*, pedepsind regii *„pătaţi de crime"*, preoţimea *„desfrânată"*, ginţile *„efeminate"*. Memphis rămâne însă o cetate de vis *„Sub nisipul din pustie cufundat e un popor"*, *„unde-n săli lumină luce"*, aşa cum găsim la Alexandru Macedonski, în *Noapte de decembrie*, o cetate din vise, Mecca.

Al patrulea fragment este dedicat Ierusalimului, Iordanului, unde *„Pe Sion, templul Iehovei, o minune îl privim"*. Sunt evocaţi poetul-rege David *„Zdrobind arfa-i sunătoare de o marmură curată"* şi fiul său, regele Solomon, care *„cânta pe Împăratul în hlamidă de lumină"*, încât *„Soarele stetea pe ceruri auzind cântarea-i lină"*. Păcatul însă îi pândeşte şi după el vine pedeapsa: *„Dar venit-a judecata şi de sălcii plângătoare / Cântăreţul îşi anină arfa lui tremurătoare"*, încât: *„Soarele priveşte galben peste-a morţii lungă dramă"*, fiindcă *„Şi popor şi regi şi preoţi îngropaţi-s sub ruine"*.

Al cincilea fragment este al Greciei antice, care se naşte ca Afrodita, din spuma mării: *„Astfel Grecia se naşte din întunecata mare"*. De aceea *„Nimfe albe ca zăpada scutur ap-albastră, caldă"*, în timp ce Satyr îşi stoarce-n gură *„poamă neagră"*, *„Se strâmbă de râs şi-n fugă se dă vesel peste cap"*. Eros *„crenge lin îndoaie"* şi face semn nimfelor, care *„pier prin bolţi de frunze, pe-un drum verde şi îngust..."*, *„Joe preschimbat în tânăr, cu imobili ochi sub gene, / Pândea umbra mlădioasă unei fete pământene"*. Natura participă la această lume a mitului: *„A fi râu e-o fericire"*, fiindcă nimfele se lasă *„Duse de obraznici unde cu glăscioare de argint"*, în timp ce *„frunzele toate îşi comunică misteruri"*. Este o exprimare a conceptului lumea, ca mit dominant în Grecia antică. Poetul mitic Orfeu stă cu *„arfa sfărâmată"*, disperat *„Asculta cum vântu-nşală şi cum undele îl mint"*. Dacă el *„ar fi aruncat în caos arfa-i de cântări îmflată, / Toată lumea după dânsa, de-al ei sunet atârnată, / Ar fi curs în văi eterne, ..."*. Dar el şi-a aruncat harfa în mare şi de aceea marea cântă a Greciei durere: *„De-atunci marea-nfiorată de sublima ei durere, / În imagini de talazuri, cânt-a Greciei cădere"*.

Al şaselea fragment este o apologie a gloriei Romei antice, cu împăraţi *„stând pe tron cu trepte multe"*, care au *„Fruntea-ncinsă în luceferi"*,

fiindcă *„Cesarii-mpart pământul în Senatul cel de regi“*. Gloria Romei este evocată *„Pe sub arcuri triumfale trece mândru-nvingătorul“*, în timp ce *„la carul lui de aur“*, *„Regii ţărilor învinse gem cu greu trăgând în jug“*.

Gloria este umbrită de Neron, împăratul nebun, care a dat foc Romei, ca să vadă cum arde Troia: *„şi din frunte-i cântă Neron ... cântul Troiei funerar“*.

Al şaptelea fragment este al Daciei, ca o grădină cu *„dumbrăvi de aur“*, *„codri de argint“, „păduri de aramă“*, palatul Dochiei, *„păduri de flori“*. Mitul Sfânta Lună este dezvoltat într-o imagine antropomorfă: *„O regina junâ, blondă şi cu braţe de argint“*, cu *„Ochii ei cei mari albaştri“*. Mitul Stelelor-Logostele din versul: *„Stelele în cârduri blonde pe regină o urmează“* are valorile din poezia populară *„Un rai dulce se înalţă, sub a stelelor lumină, / Alt rai s-adânceşte mândru într-al fluviului fund“*. De aici conexiunea cu mitul Sfintelor Ape, între care Dunărea este *„fluviul care taie infinit-acea grădină“*. De aceea *„Pe oglinzile-i măreţe, ale stelelor icoane / Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane“*. Mitul Pasărea Măiastră apare în versul: *„Zâna Dochia cu glasu-i cheam-o pasăre măiastră“*, iar mitul cu zâna din dafin devine: *„Din copaci ies zâne mândre, de-mpărat frumoase fete“*. Zâna Dochia călătoreşte într-o barcă, trasă de lebede până la poarta soarelui, la *„Zeii Daciei“*. Motivul cornului din creaţia lui Eminescu este o sugerare a lor: *„Câteodată-un corn de aur ei răsună-n depărtare“*. Mitul Sfântul Soare şi mitul Sfânta Lună sunt reprezentări antropomorfe: *„Luna, zâna Daciei, vine la a zeilor serbare; / Soarele, copil de aur al albastrei sfintei mări“,* împletite cu mitul Sfintele Ape. Este descrisă chiar o împărăţie a Sfântului Soare, cu dumbrăvi, *„cu rodii de-aur“,* cu *„fluvii de briliant“*, cu aer *„de diamant“*, unde stau *„a soarelui copile“*. Motivul mănăstirii lunii apare ca o componentă a grădinii raiului, unde vin, după moarte, sufletele viteze ale eroilor Daciei.

Fragmentul opt este al războiului dintre daci şi romani. Ca în epopeile antice, lupta se dă în cer, între zeii Daciei şi ai Romei, iar pe pământ — între armata dacă, condusă de Decebal, şi *„ostaşii Romei“*: *„Lupta-i crudă, lungă, aspră“*. Joe, adică Zeus, se confruntă cu Zamolxis: *„C-o strigare rece Joe fulgerul i-nfige-n coaste“* şi-l răneşte. Rănirea lui duce la retragerea zeilor daci din luptă şi ei sunt, la rândul lor, răniţi de *„ploaia de săgeţi“*. Apar imagini şi expresii, care se vor relua în *Scrisoarea III,* în tabloul luptei de la Rovine. Imaginea lui Traian, care contemplă cortegiul Cezarilor, trecând spre Apus, asociază imaginea regelui Lear, din *Împărat şi proletar.* Sunt descrise moartea conducătorilor daci, care iau otravă, precum şi blestemul lui Decebal, când proroceşte migraţiunea popoarelor şi distrugerea Imperiului Roman.

Al nouălea fragment este al zeilor nordici, care în Valhala hotărăsc căderea Romei sub valurile migratoare, venite din nord: *„Odin stă-n frunte — cu părul de ninsoare încărcat; / Acolo decid ei moartea Romei şi o scriu în rune“*. Sulița lui Odin, însă, *„se preface-n d-aur cruce“*, Odin moare în fața Romei şi *„Tibrul este a Credinței lui sicriu“*.

Poemul se încheie cu al zecelea fragment, care se apropie mult de *Împărat şi proletar,* fiindcă este evocată revoluția franceză de la 1789, prin căderea Bastiliei, cu Robespierre, cu Napoleon, când preia puterea printr-o lovitură de stat şi însângerează Europa. El este văzut, *„Exilat în stânce sure şi-n titanica-i gândire“*. Poetul meditează la condiția omului de geniu, ca prototip ideal: *„Vai! în van se luptă firea-mi să-nțeleagă a ta fire!“*. Întrebările poetului rămân fără răspuns: *„Cum eşti tu nimeni n-o ştie“*. Cum va fi sfârşitul acestei lumi: *„Soarele divin ce-apune varsă ultimile-i raze“,* iar locul său îl ia *„oceanul de-ntuneric“*.

Finalul este o adâncire a temei *fortuna labilis*: *„La nimic reduce moartea cifra vieții cea obscură“,* dar, în acelaşi timp, o împletire cu tema *„lumea ca vis“*, fiindcă *„viața este vis“*. Deci finalul este identic ca în *Împărat şi proletar*. Toate tablourile sunt, de fapt, *„umbre pe pânza vremii“*.

Valoarea poemului este de nivel expresiv, prin sintagme poetice ca: *„Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur“, „a stelelor ninsoare“, „ies stelele din strungă“, „oglinda lui de aur“*. Nivelul productiv este realizat prin cele zece tablouri, care încearcă să trateze tema istoriei. Motivele de *fortuna labilis* şi *„lumea ca vis“* sunt elemente de nivel inventiv, care, alături de mitologia națională, se împletesc cu *„specificul național“*. Textul rămâne nefinisat, nepublicat, Eminescu fiind nemulțumit de valoarea sa. Unele expresii ca: *„şiruri lungi de bătălie“, „ploaie de săgeți le toarnă“* le vom regăsi în *Scrisoarea III, „Adâncit vorbeşte noaptea cu-a lui umbră din părete“* va fi reluată în *Sărmanul Dionis*, *„turnuri negre“, „furtuna ... în ea se scaldă“* în *Împărat şi proletar*. El aparține unei perioade de acumulări cantitative, urmând ca saltul calitativ să fie realizat mai târziu.

16.3. Mihail Eminescu — *Împărat şi proletar*

a) *Împărat şi proletar* sintetizează principalele tendințe ideologice ale epocii, modul în care poetul devine militant social, participant la marile confruntări de idei, realizând o poezie socială, angajată, ca ecou al evenimentelor sociale, ca emanație a conştiinței sociale.

Ideile lui Proudhon generează sindicalismul revoluționar, care lupta pentru drepturi economice, dar şi social-politice, culminând cu instaurarea primului stat socialist, Comuna din Paris. Expresiile lui *Proudhon „statul este anarhie“, „proprietatea este furt“* devin, în textul eminescian, *„Minciuni şi fraze-i totul ce statele susține“, „prin bunuri ce furară“,* iar

expresia sa *„forțele colective“* devine *„batalioane a plebei proletare“*. Aspectul juridic şi moral specific gândirii lui Proudhon este reluat mereu: *„cercul lor de legi“, „Ei îngrădiți de lege ...“, „Iar legi sunt pentru voi“* spre a sublinia caracterul de clasă al justiției. Distrugerea artei, care încorpora idei incompatibile cu idealurile proletare, de fapt iluministe, ateiste *(„Sfărmați statuia goală a Venerei antice“)*, se găsea într-o profundă concordanță cu anarhismul proudhonist. Desființarea statului era de aceea primul şi ultimul act al revoluției: *„Zdrobiți orânduiala cea crudă şi nedreaptă“, „Sfărmați tot ce arată mândrie şi avere“*, era modul de a transforma lumea creştină într-o lume satanică. Chiar soluția din final, aparent romantică, de a se construi gigantici piramide, era nu numai utopică, dar şi în esență satanică, fiindcă viza reîntoarcerea la „vremile aurite“ ale idolilor, în care spiritele malefice erau preamărite. Eminescu era la o vârstă când nu înțelegea adevărul.

b) Ideile lui Ludwig Feuerbach, din *Esența creştinismului,* sunt convergente pe această linie ateistă, susținând că: *„morți sunt cei muriți“, „Cu umbre, care nu sunt, v-a-ntunecat vederea“*. De aceea lupta socială, care are ca scop schimbarea relațiilor de producție şi a modului de producție, trebuie împletită cu lupta ideologică de a restructura modul de a gândi al oamenilor, creştin, religios, cu un model ateu, cu o pseudoreligie, fiindcă aceasta este cauza contradicțiilor sociale. Această pseudolege ateistă a unității şi luptei contrariilor este văzută ca esența misterelor lumii: *„a vieții crudă taină“*.

Ideile lui Arthur Schopenhauer, din *Lumea ca voință şi reprezentare* şi din *Aforisme,* influențează gândirea în formare a lui Eminescu. Egoismul, cauza tuturor relelor în concepția lui Schopenhauer, devine în versul eminescian: *„Al lumii-ntregul sâmbur, dorința-i şi mărirea“*. El se exprimă prin voința de a trăi, dar această străduanie spre mai bine este zadarnică: *„În veci aceleaşi doruri mascate cu-altă haină“*. Găsim aici şi conceptul de lume ca vis: *„Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi“*, iluzie care ia sfârşit o dată cu moartea *(„Când ştii că visu-acesta cu moarte se sfârşeşte“)* şi-l determină pe poet la o meditație pe motivul *fortuna labilis*. Conceptul este înțeles ca hazard: *„Zvârlire hazardată, cum pomu-n înflorire“* şi determină fiecărui om un alt rol *„Se petrifică unul în sclav, altu-mpărat“*, de unde şi titlul poeziei.

Ideile iluministe predomină în tabloul al doilea şi sunt preluate de Eminescu în timpul studiilor la Viena, în forma reformistă iosefinistă. Conceptele de egalitate, fraternitate *(„Egală fiecare, şi să trăim ca frați,“)*, poporul suveran — prezent în tabloul trei sub forma Comunei din Paris — contrastează cu imaginea iluminist-iosefinistă a monarhului, iluminat în tabloul doi: *„Cezarul trece palid, în gânduri adâncit“*. El ştie tot, înțelege

tot, dar nu poate să facă nimic: *„Zâmbirea lui deşteaptă, adâncă şi tăcută, / Privirea-i ce citeşte în suflete-omeneşti“*, fiindcă *„Nedreptul şi minciuna al lumii duce frâu“*.

Cele patru tendințe ideologice sintetizează lupta ideologică, socială, politică, constituind aluviuni în gândirea poetului.

c) Tema poemului o formează meditația pe tema destinului şi pe conceptul de lume ca vis.

Ideea este că taina vieții nu poate fi cunoscută: *„În multe forme-apare a vieții crudă taină, / Pe toți ea îi înşală, la nime se distaină“*.

Compoziția este romantică, fiindcă este construită pe antiteză din patru tablouri, care se echilibrează potrivit unui model clasicist.

Subiectul îl formează discutarea conceptelor ideologice, care circulau la sfârşitul secolului trecut în Europa.

În *primul tablou* avem imaginea unei „taverne mohorâte“, în care un proletar ține un discurs, axat pe idei proudhoniste. Este realizată o antiteză între lumea celor bogați: *„Cei tari se îngrădiră / Cu-averea şi mărirea în cercul lor de legi*“, care petrec: *„Unii plini de plăcere petrec a lor viață, / Trec zilele voioase şi orele surâd. / În cupe vin de ambră — iarna grădini, verdeață, / Vara petreceri, Alpii cu frunțile de gheață“* şi lumea celor săraci. Aceştia nu au decât dreptul la muncă: *„Munca, din care dânşii se-mbată în plăceri, / Robia viața toată, lacrimi pe-o neagră pâne“*. De aceea el îndeamnă la revoluție: *„Zdrobiți orânduiala cea crudă şi nedreaptă, / Ce lumea o împarte în mizeri şi bogați!“*. Soluția din final este utopică, nu pe linia socialismului utopic, a construirii unei societăți mai bune, ci o reîntoarcere la lumea păgână a „mitelor albastre“, sintetizată de simbolul *„gigantici piramide“*.

Tabloul al doilea ne aduce imaginea promenadei Cezarului într-un faeton de gală, pe malurile Senei. Este o imagine a monarhiei iluministe iosefiniste, opusă iluminismului revoluționar al Comunei din Paris.

Tabloul al treilea sugerează, prin imagini romantice, căderea Comunei din Paris: *„Parisul arde-n valuri, furtuna-n el se scaldă, / Turnuri ca facle negre trăsnesc arzând în vânt“*. Ideile revoluționare au devenit o realitate socială: *„Suiți pe baricade de bulgări de granit, / Se mişc batalioane a plebei proletare, / Cu cuşme frigiene şi arme lucitoare“*. Idealurile socialismului utopic sunt sugerate de simbolul steagului roşu: *„Căci flamura cea roşă cu umbra-i de dreptate / Sfințeşte-a ta viață de tină şi păcate“*.

Tabloul al patrulea sugerează meditația Cezarului pe malul mării. Este vorba de Napoleon al III-lea, care pierde în războiul franco-prusac țara, aşa cum regele Lear îşi pierde regatul în piesa lui Shakespeare: *„Trecea cu barba albă — pe fruntea-ntunecată / Cununa cea de paie îi atârna uscată*

— */ Moşneagul rege Lear.“* Conceptul de lume ca vis: *„Că vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi“* este turnat într-o metonimie, care inversează valorile. Sensul vieţii pământeşti este dobândirea vieţii eterne în rai, nu a morţii.

d) Caracterul romantic se exprimă prin eroi excepţionali, ca Cezarul, în împrejurări excepţionale, cum a fost Comuna din Paris. Tema, eroii, conflictul, subiectul au o structură afectivă: *„ — e ură şi turbare / În ochii lor cei negri, adânci şi desperaţi“*. Este cultivat fantasticul prin imaginea regelui Lear şi a corăbiilor de lemn. Se sugerează o evaziune în lumea mitului: *„Ce mitele albastre ni le şoptesc ades“*. Antiteza din titlu şi compoziţie determină o alternare continuă a planurilor vieţii clasei dominante cu cea a săracilor. Avem şi o antiteză ideologică între ideile lui Proudhon cu cele iluministe, sau ale lui Schopenhauer. Finalul arată o aderare a poetului la poziţia lui Schopenhauer. Avem şi un contrast cromatic: *„marmura de albe“, „turnuri ca facle negre“, „aerul cel roşu“, „flamura cea roşă“*. Romantică este şi respingerea idealului de frumos clasic, reprezentat de imaginea Venerei.

e) Caracterul realist al poeziei este exprimat prin tipul agitatorului în împrejurări tipice ca taverna mohorâtă, revoluţia proletară. Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viaţa socială, războiul franco-prusac, Comuna din Paris, exilul lui Napoleon al III-lea. Critica societăţii, a instituţiilor şi moravurilor dă sens mesajului. Este subliniat caracterul de clasă al statului, armatei, justiţiei ca forme de exprimare a ideologiei iluministe, burgheze. Scientismul este prezent prin felul în care este realizată confruntarea ideologiilor epocii.

Elementele de baroc le găsim sugerate prin imaginea regelui Lear, ca alienat, care joacă un rol ca şi Cezarul, sau prin conceptul de *fortuna labilis*. Sunt prezente precaritatea social-istorică şi compensarea ei prin strălucirea spirituală a Cezarului, ca imagine a eului poetic în evoluţie spre conştiinţa de sine. Se gigantizează proporţiile: *„gigantici piramide“*, se cultivă clarobscurul *„taverna mohorâtă“*, grotescul *„cununa cea de paie“* ca procedee de tip baroc.

16.4. Mihail Eminescu — *Scrisoarea I*

a) *Scrisoarea I* este o sinteză a temelor universului eminescian: natura, iubirea, mitul, istoria, omul şi societatea, poetul şi poezia, conştiinţa şi materia.

Textul are o compoziţie modernă, secvenţială, în care temele şi motivele, ideile şi miturile se întrepătrund, ceea ce dă textului o structură complexă. Formal este o epistolă, prin conţinut este o meditaţie, prin spiritul critic — o satiră, în secvenţa a treia — un imn, prin problematică, fire narative şi prototipuri umane este un poem.

Prima secvență aduce un tablou romantic, nocturn, dominat de simbolul lunii, care sugerează conştiința universală, principiul feminin, şi are rolul de a transfigura realitatea: *„Străbătute de-al tău farmec ție singură-ți arăți!“*. Temele se derulează interferându-se. Tema *omul* şi *societatea* este dezvoltată printr-o s*uită de litote: „microscopice popoare”, „muşti de-o zi”, „muşuroaie de furnici”, “lume mică ce se măsură cu cotul“*, imagini care au drept numitor comun conceptul de *fortuna labilis*. De aici o interferență cu motivul viața şi moartea: *„Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată, / Că-ndărătu-i şi nainte-i întuneric se arată.“* Conceptul de lume ca vis îl găsim sintetizat în versul: *„Căci e vis al neființii universul cel himeric“*.

Secvența a doua a textului dezvoltă tema *omul* şi *societatea*, prezentând câteva prototipuri umane:

– parazitul *(„Unul caută-n oglindă de-şi buclează al său păr“)*

– filosoful *(„Altul caută în lume şi în vreme adevăr“)*

– negustorul *(„Iară altu-mparte lumea de pe scândura tărăbii“)*

– regele *(„Vezi pe-un rege ce-mpânzeşte globu-n planuri pe un veac“)*

– săracul *(„Când la ziua cea de mâne abia cuget-un sărac“)*

– geniul *(„Iar colo bătrânul dascăl cu-a lui haină roasă-n coate“)*, care este centrul universului, fiindcă în el stă spiritul, care generează şi susține lumea (*„Aşa el sprijină lumea şi vecia într-un număr“*). El devine atotputernic, fiindcă nu are nici un obstacol. Conştiința universală este penetrată de cel ce are Cunoaşterea, care-l integrează în Sinele suprem (vezi *Bhagavad–Gita*). De aceea *„Universul fără margini e în degetul lui mic“*.

b) *Scrisoarea I* este o meditație pe tema *fortuna labilis,* exprimată deplin prin versuri ca: *„Deopotrivă-i stăpâneşte raza ta şi geniul morții“*. Este tema care generează secvențele de început şi de sfârşit, concentrate pe simbolul luna, sugerând mitul Sfânta Lună. Influențat de gândirea indiană, Eminescu meditează asupra sensului vieții. Concluziile acestei dezbateri lăuntrice sunt clar enunțate ca în *Ta twam asi.* Sensul vieții este aflarea adevărului, aşa cum vom găsi formulată această întrebare în poezia *Criticilor mei: „Unde vei găsi cuvântul / Ce exprimă adevărul?“*.

Scrisoarea I este şi o meditație pe tema *poetul* şi *poezia*, fiindcă aşa cum în *Upanişade*, *Vede*, *Bhagavad-Gita* sunt sintetizate problemele fundamentale ale vieții şi universului, tot astfel Eminescu ar dori să ajungă **Poetul** arhetipal, ipostază a conştiinței universale, iar poezia să devină arhetipală, adică să conțină acele *„mantra“*, formulele sacre fundamentale, prin care s-a generat lumea, prin care omul poate penetra conştiința universală. De aceea laudele pentru omul de geniu nu sunt un scop, fiindcă, dacă a ajuns să aibă **Cunoaşterea**, spiritul se descătuşează de iluzia vieții (maya), de vălul aparențelor, creat de demonul Mara. Lumea, realitatea

senzorială, cunoaşterea relativă prin simţuri trebuiesc integral părăsite, fiindcă, fără această **renunțare**, spiritul nu poate înțelege jocul subtil, prin care natura reține spiritul: *„De a vieții lor enigmă îi vedem pe toți munciți“*.

De aici drumul Cunoaşterii se deschide: *„În prezent cugetătorul nu-şi opreşte a sa minte“*. El, Cunoscătorul, omul de geniu, trebuie să afle că adevărata valoare se impune după moartea sa, prin faptul că ea conține adevăratele lumini. Poezia este, deci, un mesaj esențial, rostit de cel care are Cunoaşterea revelată, aşa cum vor dori să-l formuleze poeții expresionişti de mai târziu.

Această Cunoaştere fundamentală este că, după momentul morții, sufletul omului merge pe una din cele două căi, în concepția indiană. Calea strămoşilor, care duce spre Lună, a reîncarnărilor — Samsara — spiritul se va reîntoarce spre a încerca într-o altă viață eliberarea. Calea luminii, a soarelui, este dată spiritului, care, având Cunoaşterea, se eliberează, fiindcă ştie formula mantra, pe care trebuie s-o rostească, când va fi întrebat de Sinele Suprem: Cine eşti tu? Răspunsul este *Tat twam asi* — Eu sunt Tu (sau Acesta eşti Tu), adică esența legii identității, prin care se realizează contopirea în conştiința universală, pierderea identității eului. De aceea, în *Bhagavad-Gita*, Krisna îi descoperă discipolului să nu spună niciodată **eu.**

Sensul poeziei, valoarea cunoaşterii şi a vieții, a poetului şi a filosofiei este pierderea identității eului. În creştinism, cele două căi de după moarte sunt Calea prin vămi, când sufletul nu este spovedit şi împărtăşit, Calea luminată, când sufletul este dus de îngeri direct în fața Domnului Iisus Hristos. Mântuirea se face prin Domnul Iisus Hristos, prin sacrificiul de sine al Mântuitorului. Nimeni nu poate intra în Împărăția dată de Tatăl Fiului Său decât prin Sfintele Taine. De aceea Ortodoxia este calea cea dreaptă, Calea Adevărului, a adevăratei credințe. Drumul spre acest adevăr îl reflectă, în esență, întreaga poezie a lui Eminescu.

16.5. Mihail Eminescu — *Scrisoarea III*

a) Tema este exaltarea trecutului glorios şi critica prezentului decăzut, adică o abordare în perspectivă romantică a temei istoriei.

Ideea este că adevăratul patriotism se exprimă prin lupta pentru apărarea ființei naționale, prin afirmarea conştiinței naționale.

Compoziția este romantică, fiindcă se bazează pe o antiteză, însă este alcătuită din patru tablouri, după un model clasicist.

Primul tablou este format din mai multe secvențe.

Secvența întâi este visul unui sultan, care vede cum luna se coboară sub forma de fecioară şi-i propune o însoțire simbolică:

— *„Las' să leg a mea viață de a ta ... În brațu-mi vino,*
Şi durerea mea cea dulce cu durerea ta alin-o ...”

Este o împlinire a unui destin prestabilit, care nu poate fi schimbat:

„Scris în cartea vieții este şi de veacuri şi de stele
Eu să fiu a ta stăpână, tu stăpân vieții mele.“

Sensul acestei însoțiri este apariția şi expansiunea islamismului, aşa cum este sugerat în cel de al doilea vis prin simbolul arborelui, aşa cum şi creştinismul este simbolizat prin arborele ieşit din Iesei, Mlădița cea Sfântă, Domnul Iisus Hristos:

„Iar din inima lui simte un copac cum că răsare,
Care creşte într-o clipă ca în veacuri, mereu creşte.“

Umbra arborelui se întinde peste Europa, Asia şi Africa. În frunzişul său se auzeau strigăte de bătălie, invocarea lui Allah şi frunzele se îndoaie deasupra *„Romei nouă“*, adică a Bizanțului. Trezit din somn, sultanul o vede pe frumoasa Malcatun, atribuie acest vis profetului islamic Mahomet şi îl interpretează ca prevestind expansiunea Imperiului Otoman. Visul devine realitate şi armatele turceşti ajung la Dunăre.

Al doilea tablou este al bătăliei de la Rovine, dintre Mircea cel Bătrân şi Baiazid. Poetul imaginează un dialog între cei doi conducători militari. Baiazid este orgolios, violent, lăudăros şi evocă victoriile sale asupra armatelor Europei. Pentru a-şi satisface acest orgoliu, nu a pregetat să provoace moartea a sute de mii de oameni. Mircea reprezintă poporul român, este calm, curajos, respectă legea ospitalității, este demn, patriot: *„N-avem oşti, dară iubirea de moşie e un zid / Care nu se-nfiorează de-a ta faimă, Baiazid!“*. Mesajul concentrat în aceste versuri este patriotic, afectiv şi deci romantic.

Momentul luptei este plin de mişcare şi ilustrează parcă ideile lui Titu Maiorescu din condiția ideală a poeziei. Pentru a sugera mişcarea ideilor poetice, a violenței luptei, el foloseşte multe verbe, metafore, simboluri, comparații, hiperbole, repetiții, epitete, realizând un text dens, de o mare forță expresivă, tocmai pentru a arăta forța sentimentului de dragoste față de țară a strămbunilor.

Tabloul următor este al taberei române de după bătălie, unde unul din *„fiii falnicului Domn“* scrie *„o carte“,* adică o scrisoare, în stil popular: *„S-o trimiță dragei sale, de la Argeş mai departe“*.

În partea a doua avem o satiră virulentă la adresa societății contemporane, în centrul căreia stă demagogul politic — liberalul — ca prototip al arivistului:

„Vezi colo pe uriciunea fără suflet, fără cuget,
Cu privirea-mpăroşată şi la fălci umflat şi buget,
Negru, cocoşat şi lacom, un isvor de şiretlicuri,
La tovarăşii săi spune veninoasele-i nimicuri.“

Se poate face o paralelă la arivistii lui I.L.Caragiale, din piesa *O scrisoare pierdută,* fie la Cațavencu, fie la Agamiță Dandanache *„grecotei*

cu nas subțire“, pocitura cu *„bulbucații ochi de broască“*. Demagogia patriotardă a parlamentarilor corupți: *„Dintr-aceştia ţara noastră îşi alege astăzi solii!“*, ca să legifereze abuzul: *„Ne fac legi şi ne pun biruri, ne vorbesc filosofie,“* este de-o actualitate evidentă, fiindcă *„...fonfii şi flecarii, găgăuții şi guşații, / Bâlbâiți cu gura strâmbă sunt stăpânii astei nații!“*.

Soluția din final este romantică. Poetul îl cheamă pe Vlad Țepeş să-i adune pe aceşti arivişti corupți, venali, ipocriți, mincinoşi, trădători *„în două temniți large“,* ca să încapă toți şi să le dea foc.

b) *Scrisoarea III* este o sinteză de romantism, realism şi clasicism. Caracterul romantic este exprimat prin temă, prin compoziție, prin structura excepțională a eroilor Mircea şi Baiazid, prin împrejurarea excepțională a luptei de la Rovine, prin structura afectivă a eroilor (Mircea — patriotism, Baiazid — ură), prin versificația populară a scrisorii fiului de domn, prin folosirea antitezei, prin evaziunea în vis, prefigurând evoluția islamismului, prin evaziunea poetului în trecutul istoric, când realitatea Războiului de Independență era tot atât de eroică.

Caracterul realist constă în faptul că tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea social-istorică, în spiritul critic, ceea ce l-a determinat pe criticul Garabet Ibrăileanu să-l considere pe Mihail Eminescu o culme a spiritului critic în Moldova (Garabet Ibrăileanu *Spiritul critic în cultura românească*), comparându-l cu I.L.Caragiale.

Elementele clasiciste sunt reprezentate de valoarea general-umană a eroilor (Mircea este patriotul, Baiazid — cuceritorul, demagogul — arivistul), care au valoare de prototipuri. Satira este o specie clasicistă, ca şi scrisoarea. Apoi eroii sunt luați din viața claselor dominante, iar stilul folosit de Mihail Eminescu este înalt, aşa cum remarca Titu Maiorescu. Textul are un scop moralizator, deci clasicist.

c) *Scrisoarea III* este un model al stilului eminescian, care se caracterizează prin claritate, acurateţe, concizie, conceptualizare, funcționalitatea figurilor de stil, expresivitate, modele creative romantice, sintagme-modul, adică unice, cuvinte-modul care au sensuri noi, muzicalitate, rime rare, aliterații, asonanțe, repetiții, interogații retorice, dialoguri.

Cel mai încărcat de podoabe stilistice este fragmentul bătăliei de la Rovine, unde avem o adevărată tornadă de mijloace artistice:

– epitete: *„poala... verde“, „capete pletoase“, „negrului pământ“, „caii sălbateci“, „flamura verde“, „zid înalt“, „mare turburată“.*

– comparații: *„ca nouri de aramă“, „ca ropotul de grindeni“, „ca vijelia“, „ca şi crivățul şi gerul“, „ca un zid“, „ca potop“, „ca o mare*“.

– metafore: *„călărești... roiesc*“, *„după un semn*“, *„nouri de aramă“, „săgețile în valuri ... se toarnă“, „grindin-oțelită“, „large uliți“.*

– hiperbole: „*câtă frunză câtă iarbă*“, „*înnegrind tot orizontul cu-a lor zeci de mii de scuturi*“.

– metonimii: „*codrul clocoti ... de arme şi de bucium*“, „*coifuri lucitoare ies*“, „*pe copite iau în fugă faţa negrului pământ*“, „*lănci scânteie*“, „*arcuri se întind*“, „*urlă câmpul*“, „*şi de tropot şi de strigăt*“, „*umbra morţii se întinde*“, „*se clatină ... şiruri*“, „*săgeţile ... şuieră*“, „*se năruie tot cerul*“, „*calcă totul în picioare*“, „*durduind soseau călării*“, „*se-mprăştie a duşmanilor şiraguri*“, „*veneau a ţării steaguri*“, „*păgânitatea e ca pleava vânturată*“, „*orizonu-ntunecându-l vin săgeţi*“.

– repetiţii: „*care vine, vine, vine*“, „*tot mai mare şi mai mare*“.

– simboluri: „*flamura verde*“, „*a ţării steaguri*“, „ *după un semn*“.

– aliteraţii: „*codrul clocoti*“, „*vâjâind ca vijelia*“, „*plesnetul de ploaie*“.

Preponderenţa metonimiilor, a rimelor rare, a ritmurilor alternante, a metaforelor, care dau relief ideilor, exprimă, de fapt, vigoarea spiritului eminescian. Ritmul cristalizează ideea poetică, de aceea continua alternanţă şi marea varietate a ritmurilor utilizate de Eminescu dau conturul timbrului unic, care, aşa cum arăta Garabet Ibrăileanu, este o trăsătură fundamentală a originalităţii actului de creaţie.

Prin spiritul critic, prin structura narativă, prin prototipurile create, *Scrisoarea III* poate fi interpretată şi ca un poem de factură realistă.

16.6. Mihail Eminescu — *Sara pe deal*

a) *Sara pe deal* este o idilă, în care, pe fondul afectiv, creat de sentimentul naturii, se constituie şi se amplifică sentimentul iubirii, pe măsură ce corelativul său, adică sentimentul de tristeţe, scade. Starea de poezie este creată prin expresiile: „*buciumul sună cu jale*“, „*apele plâng*“, care, prin sugestiile lor, prin iradierea celui mai puternic sentiment, adică melancolia, angajează pe cititor în perceperea afectivă a imaginilor vizuale şi auditive: „*Turmele-l urc, stele le scapără-n cale, / Apele plâng, clar isvorând în fântâne*“, din care iradiază sentimentul naturii.

Corespondenţa dintre conştiinţa universală, exprimată prin simbolul *luna,* şi conştiinţa individuală, exprimată prin simbolul *ochi***,** are la bază principiul feminin, în dimensiunea căruia iubita şi luna sunt ipostaze: „*Luna pe cer trece-aşa sfântă şi clară, / Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară*“. În *Upanişade* luna este ochiul stâng al conştiinţei universale, iar ochii sunt definiţi ca nişte zei. De aceea mişcarea ochilor în microcosmos echivalează cu mişcarea lunii în macrocosmos. Aceeaşi analogie o găsim între simbolurile *stele* şi *gânduri***,** spre a defini modul în care se naşte sentimentul iubirii: „*Pieptul de dor, fruntea de gânduri ţi-e plină*“. Este modelul constelat al gândirii poetice („*Stelele nasc umezi pe bolta senină*“), aşa cum îl vom găsi cristalizat în *Luceafărul.*

Imaginile din catrenele 3–4 sunt alcătuite prin metonimii şi simboluri: *„Nourii curg, raze-a lor şiruri despică“*, care au în structura lor conceptul de *panta rhei*. Imaginile simbolice şi auditive din versul: *„Scârţâie-n vânt cumpăna de la fântână“* sugerează conceptul de armonie şi echilibru prin simbolul *cumpăna* şi conceptul de conştiinţă prin simbolul *fântâna***.** Conceptul de armonie va fi reluat prin simbolul *fluiere*, care intră în alcătuirea sintagmei-modul *„fluiere murmură-n stână“* şi este, în acelaşi timp, o metonimie, fiindcă substituie omul care cântă. Fondul afectiv, generat de aceste imagini, se concentrează în versul: *„Clopotul vechi împle cu glasul lui sara“* şi se sublimează, devenind iubire: *„Sufletul meu arde-n iubire ca para“*. Sentimentul de iubire, raportat la iubită, este static: *„m-aştepţi tu pe mine“*, fiindcă principiul feminin este pasiv; raportat la poet, el este dinamic, fiindcă principiul masculin este activ: *„pasu-mi spre tine grăbeşte“*. Iubirea determină unirea dintre poetul arhetip, construit pe principiul masculin, şi iubita, construită ca ipostază a principiului feminin: *„sta-vom noi noaptea întreagă“*. Pronumele personal *noi* devine cuvânt-cheie, fiindcă în el se concentrează sensul sentimentului de iubire, care uneşte. Actul este arhetipal, fiindcă iubita este natura, este luna, este principiul feminin, iar poetul este principiul masculin, spiritul, centru al universului, Făt-Frumos, Sfântul Soare, sugerat ca mit într-o devenire, care se va desăvârşi în Luceafărul. Sentimentul de iubire are o ascensiune nuanţată, gradată. Raportat la iubită, este „aşteptare“ şi „căutare“, „dor“ şi „gânduri“ *(„Pieptul de dor, fruntea de gânduri ţi-e plină“),* iar raportat la poet, devine „foc“ *(„Sufletul meu arde-n iubire ca para“)*, aşa cum Luceafărul vine la fata de împărat: *„scăldat în foc de soare“*. Se sugerează miturile Sfântul Soare şi Sfânta Lună în ipostazele antropomorfe poetul şi iubita. Unitatea lor generează echilibrul cosmic, sugerat de simbolul *„cumpăna“*, de unde o anume înţelegere legică, de ridicare la nivel de conştiinţă, de comuniune între om şi univers.

b) Caracterul filosofic este exprimat prin conceptele, principiile, legile, simbolurile sugerate prin context. Astfel, conceptul de *panta rhei* devine *„Nourii curg...“*, *„Luna...trece...“*; conceptul de *fortuna labilis* este sugerat de simbolul *„frunza“: „Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară“*. Sensul vieţii este sugerat de simbolurile *toaca* şi *clopotul,* într-o corespondenţă arhetipală (clopotul–sufletul, luna–ochii, stele–gânduri), dar şi de corespondenţe mai puţin vizibile *(„vom adormi“, „satul în vale-amuţeşte“, „apele plâng“, „buciumul sună cu jale“)*. Conceptul de *catharsis* este sugerat de versul: *„Sufletul meu arde-n iubire ca para“*, în timp ce conceptul de *mimesis* este sugerat de imitarea mişcării lunii prin mişcarea ochilor de către iubită. Conceptul de armonie şi echilibru, sugerat de simbolurile: *„buciumul“, „fluiere“, „cumpăna“, „clopotul“, „toaca“*, este

o trăsătură clasicistă, dar şi filosofică, ca şi celelalte concepte discutate până acum: *panta rhei, fortuna labilis, catharsis, mimesis.*

Conceptul de conştiinţă, sugerat de simbolul *„fântâna" („Apele plâng, clar isvorând în fântâne")*, este amplificat prin asocierea stelelor care: *„nasc umezi pe bolta senină"*, aşa cum răsar gândurile: *„fruntea de gânduri ţi-e plină"*. Se sugerează modelul constelat al gândirii poetului ca model al conştiinţei creatoare.

Ritmul este viaţa. Universul se recreează mereu, este viu, are o continuă metamorfoză, de aceea este firească prezenţa principiilor primordiale: *apa („apele plâng")*, *focul („arde ca para")*, *pământul („deal")*, *aerul („vânt")*. Ele alcătuiesc, împreună cu poetul, principiul masculin, iubita — principiul feminin, un context arhetipal fundamental, care potenţează textul. Sunt sugerate şi principiile kantiene *timpul* şi *spaţiul (Sara pe deal).*

Caracterul filosofic este amplu dezvoltat de textul poeziei *Ecó,* din care *Sara pe deal* este un fragment. În ea se concentrează un cântec al cântecului pentru *„Regina albelor nopţii regine*", un lied în care *„Amestecă-n vorbe de miere, / Durere"*, ca o pledoarie pentru estetica romantică, unde a aderat poetul. Intenţia lui Eminescu a fost să exprime, prin această idilă, un cântec al poeziei, ceea ce argumentează satisfăcător interpretarea ei ca o *ars poetica*, adică o poezie în care se exprimă programul estetic al autorului.

c) *Sara pe deal* este o *ars poetica* şi conţine modelul estetic eminescian romantic, cu elemente de clasicism, realism, baroc, sintetizate în conceptele-cheie ale acestor programe estetice.

Structura romantică este iradiată prin conceptul de lume ca univers al afectului, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe sentimentele de iubire, tristeţe, dragoste faţă de natură. Avem şi o sugerare a miturilor populare: Sfântul Soare, Sfânta Lună, Stelele-Logostele, Sfintele Ape, Arborele Sacru, ca mod al romanticilor de a preţui folclorul şi a realiza specificul naţional.

Contextul poeziei *Ecó,* din care face parte *Sara pe deal,* este romantic, fiindcă eroii sunt excepţionali, în împrejurări excepţionale arhetipale.

Elementele clasiciste sunt sugerate de caracterul general-uman al eroilor, de conceptele clasice: *panta rhei, fortuna labilis, catharsis, mimesis, armonie şi echilibru,* ultimul fiind conceptul-cheie al acestei structuri filosofice, raţionaliste.

Elementele realiste sunt sugerate de faptul că tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea socială: *„Şi osteniţi oameni cu coasa-n spinare / Vin de la câmp"*. Avem sugerată prezenţa omului prin *„buciumul sună cu jale", „fluiere murmură-n stână", „toaca răsună", „casele-n lună ridică"*. Elementele filosofice se integrează în trăsătura scientistă a realismului.

Simbolurile, care sugerează corespondența om–univers (clopotul–sufletul, luna–ochii, stele–gânduri), aduc prefigurări de estetică simbolistă. Se poate discuta chiar de o tehnică de simboluri centrale. Salcâmul sugerează un centru al universului, către care converg eroii arhetipali — poetul şi iubita, spre a realiza Iubirea. De aici caracterul modern al poeziei lui Eminescu, care prefigurează simbolismul şi expresionismul.

d) *Sara pe deal* este o *ars poetica* şi fiindcă în ea găsim trăsături ale stilului unic eminescian: muzicalitatea, simbolurile şi contextul arhetipal, metaforele şi metonimiile unice *(„fluiere murmură", „buciumul sună", „Streşine vechi casele-n lună ridică")*, vibrația adâncă a sufletului, melancolia, rimele rare, alternanța ritmurilor, densitatea şi claritatea, miturile populare, cosmicizarea, dorul. În ea găsim cântecul „*frumos ca din rai*", care transfigurează realitatea, definind un concept despre poet şi poezie. În *Sara pe deal* se sugerează momentul în care poetul se desprinde de lume, de social, de caracterul militant, păşind pe un drum spre interior, spre o altă înțelegere, spre a deveni *„nemuritor şi rece"* ca în *Luceafărul.* Poezia va deveni un univers autonom, *„lumea mea"*, desprins de realitate, de senzorial, de concret, spre a deveni un univers al conştiinței, un univers spiritual. Poezia *Glossă* va fi punctul terminus al unui proces interior, exprimat în *Sara pe deal.*

16.7. Mihail Eminescu — *Floare albastră*

a) Idila *Floare albastră* are ca temă iubirea, care va fi dezvoltată şi în *Luceafărul.* Antinomia dintre absolut şi relativ este conținută în titlul poeziei, floarea sugerând relativul, iar albastrul sugerând absolutul. Poetul are gândirea structurată pe conceptul de conştiință, are o aspirație către cer, către absolut, aşa cum o sugerează simbolurile: *„stea", „piramide"* sau metaforele: *„râuri în soare", „câmpiile Asire"*, care definesc universul poetic. Această concepție îl determină să rămână depărtat de iubita sa. Ea simte această distanțare şi-i spune: *„Nu căta în depărtare / Fericirea ta, iubite!"*. Trăind în dimensiunea sa interioară conceptul de iubire absolută, ca eroii lui Camil Petrescu, el nu-i răspunde: *„Eu am râs, n-am zis nimica"*, pentru a nu pune în discuție problema incompatibilității, tergiversând-o şi sperând s-o rezolve în timp. Iubita trăieşte pe coordonata conceptului de *carpe diem,* trăieşte o iubire relativă, afectivă, pe care o comunică prin simboluri şi expresii edificatoare: *„fir de romăniță", „Voi fi roşie ca mărul", „foi de mure"*.

Înțelegerea poetului asupra lumii este conceptuală, arhetipală, aşa cum o spune în versul: *„Ca un stâlp eu stam în lună!"*, unde simbolul *stâlp* sugerează centrul universului, principiul masculin, spiritul, iar simbolul *lună* principiul feminin. Iubita este lipsită de înțelegerea, care duce la adevăr: *„Şi mi-i spune-atunci poveşti / Şi minciuni cu-a ta guriță, / Eu pe-*

un fir de romăniță / Voi cerca de mă iubeşti". Deci iubirea va dura, după cum va spune firul de romaniță, adică hazardul, relativul, întâmplarea, fiindcă afectul are puncte de concentrare şi de disoluție. Acum pentru ea poetul este: *„Sufletul vieții mele"*. Iubirea devine nucleul, legea iubirii, din care se generează celelalte legi, printre care şi legea discriminării. Eroii urmează un alt drum, determinat de evoluția interioară, de structura eului, de nivelul de conştientizare, de conceptul despre lume şi viață.

b) *Floare albastră* poate fi interpretată ca o meditație pe tema *destinului,* aşa cum o găsim exprimată în strofa finală: *„Şi te-ai dus, dulce minune, / Ş-a murit iubirea noastră"*. Iubita, definită prin metafora *„floare albastră"*, a plecat lăsând în sufletul poetului un sentiment de tristețe: *„Totuşi este trist în lume!"*. Eroii înțeleg în mod diferit lumea, realitatea şi de aici drama incompatibilității. De aceea şi comportamentul lor este diferit. Iubita este expansivă, plină de vitalitate ca viața însăşi (Eva). Ea joacă rolul subtil al naturii, care vrea să rețină spiritul încorporat, în timp ce poetul, înțelegând jocul naturii, forțele, mecanismul subtil şi de esență al lumii, nu se lasă înşelat, nu se lasă sedus, ci surâde: *„Eu am râs, n-am zis nimica"*. Această înțelegere, izvorâtă din asimilarea filosofiei indiene, nu-i poate împiedica reacția melancolică şi profund romantică. Metafora-simbol *„câmpiile Asire"*, care totalizează universul lumii antice babiloniene, edenul pământesc, sugerează ideea că aşa cum această lume înfloritoare a devenit pustie, tot astfel plecarea iubitei va face ca viața să-i pară pustie şi lipsită de sens. Drumul legic al **Karmei** este eliberarea spiritului prin cunoaşterea discriminativă.

Floare albastră este o meditație, fiindcă însumează conceptele de *carpe diem, fortuna labilis, panta rhei, conştiința*, precum şi o gândire legică sugerată de legea discriminării, care generează separarea eroilor, aşa cum legea iubirii generează unirea lor.

Floarea albastră este natura, este universul poetic, este iubita, este iubirea, este mitul zeiței Isis, ca etapă în drumul dobândirii conştiinței de sine, aşa cum îl va exprima Eminescu în nuvela *Avatarii faraonului Tla.* Momentul când se constituie oglinda conştiinței de sine este dat de imaginea zeiței Isis, care îi apărea hierofantului însoțită de această floare, trandafirul albastru — semn hieratic, ca în literatura de factură encomiastică. În Orient, Budha însuşi este reprezentat pe un lotus albastru. Metafora *„floare albastră"* ne apare, astfel, încărcată de un strat mitic.

c) *Floare albastră* poate fi interpretată şi ca o *ars poetica*, fiindcă încorporează modelul universului poetic eminescian. Avem ca temă, idee, subiect, iubirea şi natura, drumul spre conştiință. Este o exprimare în esență a romantismului, fiindcă valoarea este dată de afect, ca în *Luceafărul.* Iubirea transfigurează oamenii şi realitatea, de aceea iubita devine *„dulce*

minune", este comparată cu o floare. Modelul vegetal este o trăsătură a romantismului, ca şi dulcele sugerat de nectarul florilor. Evaziunea în natură, în mit, cultivarea sentimentului naturii, idila ca specie literară, structura vegetală a metaforei *„floare albastră"*, contrastul dintre poet şi iubită sunt trăsături ale programului estetic romantic. Chiar structura afectivă iubirea şi melancolia sunt într-un contrast romantic.

Elementele clasiciste sunt sugerate de conceptele de *fortuna labilis, panta rhei, carpe diem*, lumea ca univers al conştiinţei, ca formă superioară a raţionalismului. În acelaşi timp, ridicarea la nivel de arhetipuri a eroilor îi transformă în eroi ideali în împrejurări ideale, iubita fiind *„dulce minune"*. Finalul este realist, fiindcă realitatea, destinul rup unitatea poet–iubită şi impun incompatibilitatea. Iubita trebuie să reprezinte *„frumosul în sine"*, ca la Platon, de aceea ea trebuie să dispară, fiindcă realitatea biologică neiertătoare o transformă într-o babă. Trebuie să mai remarcăm cele două modele de modelare a personalităţii, care se confruntă, ca şi în *Luceafărul.* Conceptul de *mimesis,* utilizat de iubită ca model de modelare, nu are efect asupra poetului, care reprezintă modelul de modelare prin *catharsis*. Problema va fi reluată în poemul *Luceafărul.*

16.8. Mihail Eminescu — *Atât de fragedă...*

Atât de fragedă... este o idilă reprezentativă pentru tema *iubirea* din lirica lui Eminescu. Pentru a înţelege problematica, subtilitatea, modelele, procesul, profunzimea gândirii eminesciene, procesul de formare şi evoluţie al universului eminescian este important să vedem în această poezie o *ars poetica,* în sensul urmăririi felului în care se realizează, pe de o parte, sinteza estetică a romantismului cu elementele de clasicism, realism, simbolism, în gândirea lui Eminescu, pe de altă parte, felul în care se penetrează din planul gândirii creative de nivel inventiv, de la conceptul de lume ca univers al afectului, la nivelul inovativ, în care Iubirea devine un principiu (arhe), aşa cum în filosofia antică greacă principiul Eros unea principiul masculin (spiritul) cu principiul feminin (natura). De aceea studiul imaginarului eminescian, cu ajutorul metaforelor pentru a construi imaginea iubitei ideale şi apoi a Iubirii în sine, este edificator.

Iubita primeşte de la început o haină romantică vegetală, printr-o comparaţie cu *„floarea albă de cireş"*, care conturează virtuţile eroinei: puritatea, gingăşia, candoarea, delicateţea, dar şi atributele principiului feminin. Ideea poetică o va relua Lucian Blaga în *Bunăvestire pentru floarea mărului*. Conceptul de *catharsis* este subtil implicat şi prin el avem dimensiunea clasicistă, proiecţia spre o eroină ideală în împrejurări ideale. Suportul în realitatea socială este redat prin *„covorul moale", „Mătasa sună sub picior"*, dar şi conceptul de lume ca univers social. Metafora eminesciană, deşi este romantică, contextualizată, sugerează sinteza estetică

eminesciană. Algoritmul interior al imaginarului eminescian aduce imaginea de *„înger“ („Şi ca un înger dintre oameni“),* care este tot romantică, mitică, exprimând o etapă de la *Înger şi demon* spre *Luceafărul*. Proiecția spre ideal a imaginii iubitei are ca scop să exprime *„Iubirea“*. Devenită înger, iubita îi îndrumă paşii gândului creativ spre sublim, transfigurând-o: *„Pluteşti ca visul de uşor“*. Metonimia *„Mătasa sună sub picior“* dă coordonata auditivă a imaginii vizuale. Transfigurarea ca procedeu romantic este utilizată de Eminescu cu multă subtilitate, spre a realiza metamorfoza de la real la sublim a iubitei, de la exterior la interior, la vis, la planul oniric specific romantismului. Este Frumosul ideal, ca principiu, aşa cum îl găsim la Platon, spre a ajunge în *Luceafărul* la arhetipul: *„Fecioara între sfinți“*.

Imaginea aceasta ideală determină vibrația sufletului poetului: *„S-atârnă sufletu-mi de ochii/ Cei plini de lacrimi şi noroc“*. Iubita devine un *„vis ferice de iubire“*, ca moment al proiecției iubitei spre sublim, metamorfozându-se din *„iubită“* în *„iubire“ („Mireasă blândă din poveşti“),* adică Kore Kosmou — fecioara lumii. Ea poate determina mutații adânci în gândirea poetului *(„Cât poți cu-a farmecului noapte/ Să-ntuneci ochii mei pe veci“)*. Poetul trăieşte în realitate visul: *„Cu-a gurii tale calde şoapte,/ Cu-mbrățişări de brațe reci“*.

Pentru a rămâne ideală, iubita trebuie să renunțe la împlinirea iubirii, fiindcă timpul va aduce o metamorfoză, care va distruge această imagine ideală. Ea va rămâne *„Mireasa sufletului“* pentru poet, deşi va fi *„Pierdută vecinic“*, fiindcă poetul a făcut greşeala transformării visului în realitate: *„Că te-am zărit e a mea vină“*. Iubita trebuia să rămână *„visul de lumină“*, metaforă care sugerează devenirea, metamorfoza ei în Iubirea ca model ideal, ca o reprezentare a sublimului: *„Ş-o să-mi răsai ca o icoană/ A pururi verginei Marii“*, adică Virtutea însăşi: *„Pe fruntea ta purtând coroană“*. Aici e punctul de geneză a idealului feminin, pe care-l vom găsi în *Luceafărul*, unde eroinei i se propune să devină doamnă a lumii spirituale: *„Şi toată lumea-n ocean/ De tine o s-asculte“*.

Imaginarul eminescian este creativ în sensul că este o matrice generatoare de prototipuri, arhetipuri, actanți. Iubirea ca temă la Eminescu are o continuă metamorfoză de la instinct (*„Astfel dorința-i gata“*) la afect (*„De dorul lui şi inima/ Şi sufletu-i se împle“*), apoi devine concept, principiu, generând eroina din *Luceafărul* ca arhetip al principiului feminin. Poezia lui Eminescu trebuie înțeleasă ca un univers într-o continuă metamorfoză.

16.9. Mihail Eminescu — *Dorința*

Idila *Dorința* este reprezentativă pentru **tema** iubirii, fiindcă în ea poetul realizează imaginea ideală a iubitei pentru a defini iubirea în poezia *Atât de fragedă*.

Ideea este că dorința nu este abstractă, ci determinată de imaginea iubitei, care rămâne în conştiința poetului şi după ce iubita a dispărut din viața lui.

Idila este construită pe seria de imagini reprezentate în conştiința poetului de dorința de a actualiza prezența iubitei printr-o idilă imaginară.

Cadrul este romantic, în mijlocul naturii: *„Vino-n codru la isvorul / Care tremură pe prund, / Unde prispa cea de brazde / Crengi plecate o ascund“*. Metafora *„prispa cea de brazde“* sugerează, printr-o subtilă analogie, felul în care obrazul iubitei, ascuns sub văl, este descoperit, aşa cum obrazul naturii, al pământului-mumă, este ascuns sub crengile plecate, dar este cunoscut de ochiul conştiinței poetului: *„Să-ți desprind din creştet vălul, / Să-l ridic de pe obraz“*. Metonimia *„Iar în păr înfiorate / Or să-ți cadă flori de tei“* atribuie delicat naturii rolul de a o mângâia pe iubită, fiindcă dorința poetului se transfigurează prin flori în iubire. Iubita este delicată ca o floare şi doar florile au delicata mângâiere pentru ea.

Imaginea iubitei este idealizată romantic prin transfigurare: *„Fruntea albă-n părul galben / Pe-al meu braț încet s-o culci“*. Iubirea aduce o evaziune într-o stare de vis, unică: *„Vom visa un vis ferice, / Îngâna-ne-vor c-un cânt / Singuratece isvoare, / Blânda batere de vânt“*.

Iubirea declanşează momentul de armonie şi echilibru al lumii, este punctul din care se regenerează universul: *„Adormind de armonia / Codrului bătut de gânduri, / Flori de tei deasupra noastră / Or să cadă rânduri- rânduri“*. *Dorința* devine o subtilă metonimie a legii iubirii, ca lege generatoare a armoniei şi echilibrului. Starea afectivă ni se comunică prin subtile metonimii: *„isvorul / Care tremură“, „înfiorate flori“, „Codrului bătut de gânduri”*.

Dorința devine o subtilă metaforă a amintirilor, a viselor, a puterii de a crea, a lumii şi a omului, a armoniei şi echilibrului, a conceptului romantic de lume ca univers afectiv.

16.10. Mihail Eminescu — *Revedere*

Revedere este o meditație pe **tema** *destinului*, într-o versificație preluată de poet din poezia populară, dar şi o *ars poetica* pe **tema** *poetul şi poezia*.

Ideea este că poetul trebuie să fie un exponent al conştiinței naționale, iar poezia — o emanație, o exprimare a acestei conştiințe naționale.

Compoziţional, poezia este alcătuită din patru secvenţe, două în care se concentrează întrebările poetului exponent al sufletului românesc şi două în care răspunde codrul, simbol al poporului român, al fiinţei naţionale.

Poetul îşi exprimă într-o formă declarată, indirectă, dorul pe care l-a trăit, când a plecat la studii în Germania şi, întors, află în poezia populară răspunsurile pe care le-a căutat în marile filosofii europene şi asiatice.

De aici preţuirea folclorului, care nu este doar o exprimare a caracterului romantic al poeziei, ci mai ales o concluzie la meditaţia pe tema destinului naţional şi personal, la eternitatea sufletului şi a creaţiei, la sensul vieţii, al omului şi al lumii, la legea armoniei şi echilibrului ca nucleu al conştiinţei naţionale a poporului român *(„Ce mi-i vremea, când de veacuri / Stele-mi scânteie pe lacuri")*. Imaginea stelelor în lacuri reflectă modelul constelat al conştiinţei naţionale, dar şi al poetului, exponent al acesteia.

Destinul uman, individual stă sub semnul relativului *(„Numai omu-i schimbător, / Pe pământ rătăcitor")*, în timp ce destinul naţional, exprimat şi trăit de codru, vizează eternul *(„Iar noi locului ne ţinem, / Cum am fost aşa rămânem")*. Fiinţa naţională, conştiinţa naţională sunt sugerate printr-o serie de simboluri, care încorporează miturile autohtone: soarele — Sfântul Soare, luna — Sfânta Lună, stelele — destinele, Dunărea — Sfintele Ape. De aceea unele versuri au adâncime arhetipală: *„Şi de-i vremea bună, rea, / Mie-mi curge Dunărea"*. Dunărea adună geografic apele ţării, arhetipal mitic Sfintele Ape, de aceea este un simbol al conştiinţei naţionale, fiindcă apa este un simbol al spiritului, al Sfântului Duh. Această eternă conştiinţă naţională este izvorul etern: *„Pe cărarea spre isvor, / Ce le-am dat-o tuturor, / Împlându-şi cofeile, / Mi-o cântă femeile"*, din care se adapă şi poetul. Aici este izvorul veşnic al eternităţii: *„Tu din tânăr precum eşti / Tot mereu întinereşti"*.

Interpretată ca o *ars poetica,* poezia *Revedere* aduce în discuţie nu numai conceptul de poet şi poezie, ci, prin tematică, prin sinteza estetică, întregul univers poetic eminescian. Astfel, temele acestui univers sunt sugerate de simboluri. Tema naturii este dezvoltată în sensul de univers naţional prin codrul — fiinţa naţională, lacul — conştiinţa naţională, stelele — destinele, izvorul — spiritul, frunza — destinul, Dunărea — Sfintele Ape, soarele — Sfântul Soare, luna — Sfânta Lună.

Iubirea pentru o persoană este transfigurată în sensul iubirii faţă de ţară, devenind elementul de legătură dintre poet, popor şi patrie. De la modelul retoric exterior, patruzecioptist, din *Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie,* la modelul interior, meditativ, filosofic, într-o aparentă simplitate de factură populară este un drum de la poetul–bard la poetul exponent al conştiinţei naţionale. Acest drum cunoaşte etape intermediare ca în *Scrisoarea III,* unde eul poetului îmbracă ipostaza lui Mircea cel Bătrân. Această idee a

identității poet–popor–patrie este filonul poeziei române de specific național, reprezentat de Vasile Alecsandri, George Coşbuc, Octavian Goga, Lucian Blaga, Ion Barbu.

Tema istoriei ne apare sub forma conceptului de armonie şi echilibru: — *„Ce mi-i vremea, când de veacuri / Stele-mi scânteie pe lacuri“*, ca sinteză a conştiinței naționale, eternă, trecând prin evenimentele istoriei *„Iarna viscolul ascult, / Crengile-mi rupându-le, / Apele-astupându-le“,* adică distrugând părți (crengi) ale codrului (neam), ascunzând, pentru un timp, spiritualitatea națională.

Tema conştiinței este subtil contextualizată prin mitul doinei şi al dorului *(„Vara doina mi-o ascult“),* prin simbolul izvorului *(„Pe cărarea spre isvor“),* dar mai ales prin sugerarea mitului Sfintele Ape *(„Mie-mi curge Dunărea“)* cu valoare de simbol al conştiinței naționale.

Motivul comuniunii dintre om şi natură este împletit cu motivul *panta rhei („Numai omu-i schimbător, / Pe pământ rătăcitor“)*. Analogia om–pom, prin extindere, transfigurează simbolul codrului, dându-i valoarea de neam, de ființă națională.

În acelaşi timp, programul estetic eminescian, construit pe coordonatele romantismului, clasicismului şi realismului, este o exprimare a programului direcției *Junimii* — a lui Titu Maiorescu — prin prioritatea criteriului estetic, prin profunda sinteză dintre gândirea filosofică universală şi haina de specific național a poeziei populare, care va găsi cea mai înaltă formă de exprimare în poemul *Luceafărul.* În acelaşi timp, pentru evoluția eului eminescian poezia exprimă momentul când poetul descoperă coordonatele eternului prin conştiința națională sedimentată în folclor. În opțiunea dintre efemer şi etern, dintre lume şi cer, dintre teluric şi solar, dintre duhul satanic şi cel angelic, poetul va opta pentru cer, etern, soare, lumină, angelic, aşa cum o va exprima deplin poemul *Luceafărul.* De aceea orice paralelă la un alt poet român devine un act incompatibil cu realitatea, fiindcă Eminescu este unic.

16.11. Mihail Eminescu — *Călin (file din poveste)*

a) Poemul *Călin* are ca temă motivul zburătorului. Zburătorul este, în concepția poporului nostru, un personaj fantastic, care poate lua diferite înfățişări. El se arată pe înserat tinerelor fete, le determină să se îndrăgostească de el şi apoi dispare. Motivul a constituit punctul de plecare pentru multe creații literare cum ar fi: *Zburătorul* de Ion Heliade Rădulescu, *Sburătorul, Crai Nou* de Vasile Alecsandri, *Luceafărul* de Mihail Eminescu, care au, din această cauză, un profund specific național.

Poezia este romantică, fiindcă are ca subiect o poveste de dragoste, de fapt o dezvoltare a motivului popular al Zburătorului. Se arată, astfel, prețuirea pentru folclor specifică romanticilor. Eroii poemului sunt profund

romantici. Eroina este excepțională prin frumusețea ei fizică, dar și spirituală. Zburătorul este un personaj fantastic, deci romantic. Călin este un erou excepțional, fiindcă este construit la punctul de interferență dintre motivul Zburătorului și un prinț sau un voinic din basmele populare, dacă nu chiar cu Făt-Frumos, adică Sfântul Soare, ca în *Luceafărul*.

Ideea realizării acestui poem îi este dată de versificarea basmului *Călin Nebunul.* Eminescu abandonează firul narativ din basmul amintit și creează un poem romantic, alcătuit din opt fragmente, lăsând pe cititor să participe, cu fantezia lui, la umplerea spațiilor dintre acestea.

Primul fragment aduce un decor romantic cu un castel, în care pătrunde un voinic, spre a cuceri inima frumoasei fete de împărat, ascunsă în iatacul tăinuit.

În fragmentul al doilea, fata de împărat constată efectele venirii Zburătorului și în taină îl cheamă: — *„Zburător cu negre plete, vin' la noapte de mă fură"*. Ascensiunea sentimentului de iubire în sufletul fetei de împărat o remarcăm în fragmentul al treilea, când eroina se contemplă, asemeni lui Narcis, în oglindă și constată că este frumoasă: „*Cum că ea — frumoasa fată — a ghicit că e frumoasă"*.

Avem o evaziune în basm, dar, în același timp, în vis: „*Al vieții vis de aur ca un fulger, ca o clipă-i",* iar unitatea o dă trăirea sentimentului de iubire. Clipele de bucurie sunt urmate de cele de durere din fragmentul cinci. Zburătorul, potrivit destinului său, trebuie să dispară. Fata de împărat, părăsită, trăiește clipe dramatice: „*S-au făcut ca ceara albă fața roșă ca un măr"*. Ea este alungată, dar mai apoi și bătrânul crai, „*cu barba-n noduri",* trimite zadarnic crainici ca s-o găsească și s-o aducă înapoi. În fragmentul al șaptelea, Zburătorul se întoarce sub forma unui voinic, numit Călin. El găsește fata după șapte ani într-o colibă, unde trăia ascunsă cu băiatul ei. Este o evaziune romantică în natură, dar în același timp, prin descrierea realistă, un fragment din viața socială. Fragmentul al optulea este cel mai bine realizat, sub aspect poetic, și cuprinde nunta din codru dintre Călin și fata de împărat. Este un fragment de basm, dublat de o nuntă alegorică între un fluture și o floare („*mireasa viorică"*), alegorie care ar vrea să definească parcă iubirea prin metafora „*un fluture pe-o floare"*.

b) Fragmentul al optulea din poemul *Călin (file din poveste)* construiește o imagine a unei nunți, ca în basmele populare, așa cum o va relua George Coșbuc, în *Nunta Zamfirei,* cu alte mijloace artistice.

Este un tablou romantic, sugerând mitul comuniunii dintre om și natură. Astfel, „*Pare-că și trunchii vecinici poartă suflete sub coajă, / Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă"*. Masa împărătească este lângă codru, lângă lac și adună împărați și împărătese, veniți „*din patru părți a lumii", „Feți-frumoși cu păr de aur, zmei cu solzii de oțele, / Cititorii cei de*

zodii şi şăgalnicul Pepele". Craiul este gătit cu mitră, cu schiptru şi şade pe perine de puf. Nunul mare este mândrul soare, iar nună este mândra lună, sugerând o imagine din *Miorița***,** dar mai ales din balada populară *Soarele şi Luna,* ceea ce dă poeziei un profund caracter de specific național.

Modelul de frumusețe, în concepția poporului român, este mireasa prințesă. Ea are *„păr de aur moale",* fața îi este *„roşie ca mărul", „o stea în frunte poartă"*. Florile albastre, pe care le are în păr, sugerează imaginea iubitei din poezia *Floare albastră* a lui Mihail Eminescu.

Alegoria nunții gâzelor sugerează pregătirea şi desfăşurarea nunții împărăteşti. Furnicile duc sacii de făină, ca să coacă pentru nuntă pâine şi colaci. Albinele aduc miere, cariul face cercei, greierele este vornic, un bondar zice un cântec, fluturele este mirele, alți fluturi îi fac o suită, țânțarii joacă rolul de lăutari, mireasă este o floare delicată, viorica. Felul în care mireasa viorică îşi aşteaptă sfioasă, în dosul uşii, mirele este o atitudine umană. Un greier crainic sprinten sare pe masa împărătească şi-şi cere iertare pentru faptul că pornesc şi gâzele o nuntă alături.

Alegoria nunții gâzelor are o nuanță ironică. Fluturii sunt *„şăgalnici şi berbanți",* bondarul *„rotund în pântec / Somnoros pe nas ca popii glăsuieşte-ncet un cântec",* fluturele mire are *„musteața răsucită"*. Este o subtilă notă de critică socială, cu aluzii evidente la epocă. Se poate face o analogie cu poezia *Concertul în luncă* de Vasile Alecsandri. Alegoria este un procedeu venit din literatura clasicistă. Găsim deci şi în această poezie romantică elemente de realism şi de clasicism.

c) Stilul eminescian se caracterizează printr-un imaginar romantic de basm, prin originalitate şi muzicalitate, prin simplitate şi profunzime, prin specific național, prin marea varietate a mijloacelor de versificație. Pentru a construi imaginea feerică de basm a nunții, în codru, Eminescu utilizează metafore ca: *„iarba... de omăt", „codri de aramă", „pădurii de argint", „cuibar rotind de ape", „bulgări fluizi",* dar şi personificări: *„trunchii vecinici poartă suflete sub coajă / Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă", „Lângă lacul care-n tremur somnoros şi lin se bate", „suspină-n flori molatic"* pentru a sugera profunda comuniune dintre om şi natură. Epitetele au o deosebită expresivitate: *„Fața-i roşie ca mărul", „păr de aur moale", „foşnea uscat", „bulgări fluizi", „şăgalnicul Pepele", „țapăn, drept", „somnoros şi lin se bate",* fiindcă ele sunt integrate în structura unor metafore şi a unor metonimii, sau au sunete care dau asonanțe.

Metonimiile sugerează, prin efecte, cauzele care le-au produs: *„de noroc i-s umezi ochii", „Fața-i roşie ca mărul", „lacul... se bate",* împletindu-se cu metafore, epitete şi personificări ca în expresiile poetice: *„Împlu aerul văratic de mireasmă şi răcoare", „În cuibar rotind de ape, peste care luna zace", „sar în bulgări fluizi", „curg în râuri sclipitoare"*.

Din această împletire a mijloacelor de stil rezultă expresii specifice lui Eminescu, rezultă acea originalitate şi densitate a stilului.

Alegoria nunții sugerează comportamentul uman cu vădit caracter de umor spre a obține, prin contrast, o paralelă între excepționalitatea eroilor romantici şi caracterul de duzină, de gâze, al eroilor de tip social: „*vornicel e-un grierel", „ţânţarii lăutarii", „Cu musteaţa răsucită şede-n ea un mire flutur",* fluturii sunt „*şăgalnici şi berbanți",* bondarul somnoros este „*rotund în pântec"* şi pare a rosti un cântec, albinele ca nişte femei harnice aduc miere, în timp ce furnicile, asemeni unor servitoare „*ducând în gură de făină marii saci",* coc pentru nuntă „*şi plăcinte, şi colaci"*.

Eminescu ştie să dea valoare elementelor de versificație, utilizând rima rară: oțele–Pepele, răstoace–zace, rima asonantă: omăt–tămâiet, rima variată, adică verb cu substantiv: pună–lună, rima bogată: rangul–hangul, sprinten–pinten, rima interioară: nună–lună, mare–soare, precum şi cuvinte cu valoare onomatopeică: „*murmuitoare", „bâzâit"*.

Apropierea de limbajul popular se face, folosind cuvinte ca: „*omăt", „colb", „hangul", „zdrumicate", „răstoace"*. Găsim o abundență de elemente narative şi de dialog, care dau un caracter spontan stilului.

16.12. Mihail Eminescu — *Luceafărul*

a) Poemul *Luceafărul* este o sinteză a universului eminescian, fiindcă în el găsim toate temele (natura, iubirea, mitul, istoria, omul şi societatea, conştiința, poetul şi poezia), modelul noetic (conceptele, legile, principiile, simbolurile, categoriile), punctul înalt al evoluției eului poetic, programul estetic, specificul național, mesajul filosofic, modelele esențiale. De aceea **tema** şi **ideea,** cu care începe o analiză literară clasică, sunt mai greu de definit.

Compoziția poemului este realizată din patru tablouri. În primul tablou este dezvoltată idila dintre Luceafăr (Sfântul Soare – Hyperion) şi fata de împărat, prefigurând motivul Zburătorului tratat şi în poemul *Călin (file din poveste).* În tabloul al doilea avem idila dintre pajul Cătălin şi Cătălina. În tabloul al treilea se dezvoltă dialogul dintre Demiurg şi Hyperion, iar în tabloul al patrulea — izolarea Luceafărului.

Subiectul poate fi interpretat în mod diferit: fie ca o dezvoltare a motivului Zburătorului, fie ca o dezvoltare a mitului Sfântul Soare, fie ca drama omului de geniu, fie ca o poveste de dragoste, fie ca dezvoltând drama incompatibilității, fie ca o imagine a universului eminescian.

Motivul zburătorului este prezent prin faptul că Luceafărul, ca şi zburătorul, se arată fetei de împărat, o determină să se îndrăgostească de el şi apoi dispare. De fapt, este o prelucrare a elementelor basmului *Fata din grădina de aur,* cules de un german Richard Kunisch şi tipărit în Germania într-o carte de călătorii. În basm, la naşterea fetei de împărat ursitoarele îi

prezic un destin tragic, de aceea împăratul o închide într-un castel, pe un munte de cleştar inaccesibil. Fata este văzută de un zmeu, care se îndrăgosteşte de ea, dar fata îi cere să devină muritor. Plecat să obţină condiţia de muritor, zmeul lipseşte mai mult timp şi un fiu de împărat, cu ajutorul unor obiecte miraculoase, izbuteşte să ajungă la fata de împărat şi să o elibereze. Tinerii sunt văzuți de zmeu, care se răzbună, omorând-o pe fata de împărat, iar feciorul de împărat rămâne s-o plângă toată viața. Basmul ridică problema incompatibilității dintre lumi şi această problemă, prefigurată în idila *Floare albastră,* devine o problemă corelativă la tema iubirii. De aceea credem că prima problemă ar trebui enunțată prin **iubirea** şi **incompatibilitatea** ca fir narativ principal al poemului.

b) Iubirea este o temă a universului eminescian, enunțată, la un anumit moment, în poemul *Luceafărul* ca o lege (*„Primind o altă lege“* va spune Luceafărul) şi-i va da în fața Demiurgului contur prin versurile: *„Reia-mi al nemuririi nimb / Şi focul din privire, / Şi pentru toate dă-mi în schimb / O oră de iubire...“).*

Iubirea primeşte, ca primă formă de valoare, dorința *(„Astfel dorința-i gata“),* raportată la eroină. Luceafărul, ca reacție, participă printr-o formă spiritualizată *(„Îi cade dragă fata“)*. Ascensiunea iubirii se exprimă prin ridicarea ei la valoarea de *dor („De dorul lui şi inima / Şi sufletu-i se împle“)*. Reacția, ca mod al legii reacției, este prin valoarea de aprindere: *„Şi cât de viu s-aprinde el“*. Aici avem şi primul element al incompatibilității, sugerat prin contrast în versul: *„Spre umbra negrului castel“*. Lumea eroului este a luminii, lumea eroinei este a umbrei, sugerându-se o subtilă influență a filosofiei lui Platon. De aceea asistăm la o schimbare a ipostazei eroului, care din luceafăr–astru devine *„mreajă de văpaie“*. Metafora defineşte modelul de modelare prin *catharsis* al Luceafărului–Hyperion, prin care el îi construieşte fetei de împărat aspirația spre lumea luminii, spre cer, spre absolut, spre etern. Eroina simte această prezență subtilă a Luceafărului în ipostază de *lumină: „Ea îl privea cu un surâs, / El tremura-n oglindă“*. Simbolul *oglindă* sugerează valoarea de *„conştiință de sine“* a Luceafărului, de aceea iubirea devine o vibrație a conştiinței, o stare de conştiință. Eroii se întâlnesc pe acest plan al conştiinței. Eroina trece în starea de vis, spre a comunica direct de la conştiință la conştiință cu Luceafărul: *„Iar ea vorbind cu el în somn, / Oftând din greu suspină: / — O, dulce-al nopții mele Domn, / De ce nu vii tu? Vină!“*. Iubirea primeşte, deci, valoarea de punte de legătură între Luceafăr şi eroină, legătură care se realizează pe planul conştiinței, ceea ce face posibilă evoluția Luceafărului, care ascultă invocația eroinei *(„Cobori în jos, luceafăr blând, / Alunecând pe-o rază, / Pătrunde-n casă şi în gând / Şi viața-mi luminează!“),* deşi distanța fizică dintre eroi este mare. Reacția

lui este de a-şi schimba ipostaza, devenind *fulger,* aşa cum va mai deveni în drum spre Demiurg *(„Şi s-arunca fulgerător", „Părea un fulger nentrerupt").*

Ipostaza de *„mândru tânăr"*, de *„tânăr voevod"*, de *„mort frumos cu ochii vii"* este o proiecție în conştiința eroinei, este o ipostază spirituală, pe care Luceafărul o ia din iubire, spre a veni în lumea eroinei: *„Ca în cămara ta să vin, / Să te privesc de-aproape, / Am coborât cu-al meu senin / Şi m-am născut din ape"*. Iubirea lui este exprimată deplin, oferindu-i să devină doamnă a lumii, în care o cheamă: *„O, vin!' odorul meu nespus, / Şi lumea ta o lasă; / Eu sunt luceafărul de sus, / Iar tu să-mi fii mireasă."* Este o lume spirituală, în care ea să aibă un rol conducător: *„Colo-n palate de mărgean / Te-oi duce veacuri multe, / Şi toată lumea-n ocean / De tine o s-asculte*". Eroina îl vede *„frumos", „ca un înger",* sugerând ipostaza angelică a Luceafărului, însă incompatibilitatea dintre lumi este deplin exprimată: *„Căci eu sunt vie, tu eşti mort, / Şi ochiul tău mă-ngheață"*. De aceea eroina refuză propunerea făcută de Luceafăr *(„Iar tu să-mi fii mireasă")* şi-i spune: *„Dară pe calea ce-ai deschis / N-oi merge niciodată"*.

Al doilea moment al dramei incompatibilității este declanşat de iubirea–dor: *„Şi dor de-al valurilor Domn / De inim-o apucă"*, trăită de eroină, care rosteşte pentru a doua oară invocația, dar de data aceasta el *„Se stinse cu durere",* adică are o reacție inversă, fiindcă noua ipostază ia ființă *„din a chaosului văi"*. El este solar: *„Şi soarele e tatăl meu, / Iar noaptea-mi este muma;*" de aceea vine *„Scăldat în foc de soare"*. Mitul Sfântul Soare este bine conturat şi el asociază mitul Stelelor-Logostele: *„O, vin', în părul tău bălai / S-anin cununi de stele"*. Ipostaza este însă demonică: *„O, eşti frumos, cum numa-n vis / Un demon se arată,"* de aceea el o cheamă în lumea cerească, a creației, ca să joace rolul sugerat de versul *„Şi luna între stele",* adică al valorilor mitului Sfânta Lună.

Incompatibilitatea revine ca un laitmotiv, rostit de astă dată de Luceafăr: *„Au nu-nțelegi tu oare, / Cum că eu sunt nemuritor, / Şi tu eşti muritoare?"*. Luceafărul crede că iubirea poate rezolva problema incompatibilității, de aceea afirmă: *„Da, mă voi naşte din păcat, / Primind o altă lege; / Cu vecinicia sunt legat, / Ci voi să mă dezlege"*, pleacă la Demiurg să ceară condiția de muritor, ca zmeul din basmul *Fata din grădina de aur.*

În tabloul doi, iubirea are forma unui joc, propus de pajul Cătălin: *„Şi ca să-ți fie pe deplin / Iubirea cunoscută, / Când sărutându-te mă-nclin, / Tu iarăşi mă sărută"*, joc în care eroina treptat intră: *„Mai nu vrea, mai se lasă"*. Este modelarea prin *mimesis*, prin gesturi de tandrețe, care să provoace o dragoste lumească: *„Când fața mea se pleacă-n jos, / În sus rămâi cu fața"*. Iubirea, modelată prin *catharsis,* este prezentă în sufletul

eroinei sub forma unei aspirații: *„În veci îl voi iubi şi-n veci / Va rămânea departe...”*

Iubirea atinge cel mai înalt punct în tabloul trei, când,ajuns la Demiurg, Hyperion îşi oferă nemurirea pentru o oră de iubire: *„Reia-mi al nemuririi nimb / Şi focul din privire, / Şi pentru toate dă-mi în schimb / O oră de iubire...“*. Este cel mai înalt punct de axiologie romantică din literatura universală. Valoarea unei ore de iubire este mai mare ca nemurirea. Eminescu încă nu înțelegea că iubirea este eternă, că Dumnezeu este iubire.

În tabloul al patrulea iubirea devine evaziune în natură. Cătălin şi Cătălina şi-au pierdut identitatea, devenind *„doi tineri singuri“*. Modelarea prin *mimesis* a iubirii lumeşti a ieşit biruitoare: *„Abia un braț pe gât i-a pus / Şi ea l-a prins în brațe ...“*. Aspirația către cer, modelată de Luceafăr, o mai face pe eroină să rostească invocația schimbată şi fără efect. Incompatibilitatea a devenit definitivă: *„Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor şi rece“*.

c) Mitul aduce dimensiunea de specific național a universului poetic, creat de Eminescu. În acest sens, găsim, în *Luceafărul,* o mitologie autohtonă, reprezentată de Dumnezeu – Fârtatul, cosmocrator, sugerat de Demiurg, Sfântul Soare, Luceafărul de noapte, Zburătorul, sugerate de Hyperion, mitul Sfânta Lună sugerat de fata de împărat, mitul Stelelor-Logostele, Cerul Tată (*„Şi cerul este tatăl meu“*), mitul Pământul-Mumă prin metonimie devine marea, mitul genezei (*„Vedea ca-n ziua cea dintâi / Cum izvorau lumine“*), mitul îngerului (*„Un înger se arată“*), mitul demonului (*„Un demon se arată“*).

Aceste mituri sunt transfigurate artistic de Eminescu, interferate în construcția imaginii Luceafărului – Hyperion, a fetei de împărat, a Demiurgului – Cerul Tată, având rolul de a sugera ipostazele diferite ale eroilor. Astfel, Luceafărul ca astru este apropiat de mitul Luceafărul de noapte, ca fulger de mitul Zburătorului (aşa îl găsim şi la I.H. Rădulescu), ca demon şi înger în proiecțiile din conştiința eroinei, ca Hyperion în fața Demiurgului.

Imaginea eroinei se construieşte prin sugerarea miturilor Sfânta Lună *(„Şi luna între stele“)*, mitul Fecioarei *(„Cum e Fecioara între sfinți“)*, mitul Stelelor-Logostele *(„S-anin cununi de stele“)*.

Mitul genezei are o mare putere de a sugera momentul trecerii de la creat la increat, când Luceafărul – Hyperion ajunge la Cerul Tată, Demiurgul cosmocrator: (*„Şi din a chaosului văi, / Jur împrejur de sine / Vedea, ca-n ziua cea de-ntâi, / Cum isvorau lumine;“*). Trecerea dincolo de această limită o poate face doar în ipostaza de gând: *„El zboară, gând purtat de dor, / Pân’ piere totul, totul“*.

Mitul Sfântul Soare cuprinde acest episod, în care Făt-Frumos, Sfântul Soare, vrea să se însoare cu sora sa, Sfânta Lună, ca în balada populară *Soarele şi luna.* Dar acest lucru nu este permis şi cei doi eroi primesc această sancțiune de a fi mereu în contratimp pe cer. De aceea Sfântul Soare încearcă să se însoțească cu o frumoasă muritoare, ceea ce formează substanța narativă a poemului *Luceafărul.*

Cele şapte ipostaze ale eroului de astru, lumină, fulger, înger, demon, gând, Hyperion au în vedere rolul diferit, pe care trebuie să-l joace eroul în lumi diferite. El este un actant, fiindcă nu face voia proprie, ci a Demiurgului, este construit pe o Lege, reprezintă conştiința de sine, ca dimensiune a conştiinței universale, şi schimbă, printr-o continuă metamorfoză, şapte ipostaze, conține în sine un ideologem — nucleu generator — ca o sămânță a unui univers.

d) Tema *conştiinței,* împletită cu tema *poetul şi poezia,* îşi găsesc în poemul *Luceafărul* punctul cel mai înalt al unei evoluții, realizată de-a lungul celor şaptesprezece ani de creație literară. Poetul este într-o continuă şi febrilă căutare a unui model uman, care să-l definească. În romanul neterminat *Geniu pustiu,* el este Toma Nour, în *Sărmanul Dionis* este Dionis, în *Strigoii* este Arald, în *Scrisoarea III* este Mircea. În poeziile *Sara pe deal, Floare albastră, Şi dacă..., Glossă,* devine conştient de această căutare, renunță la masca unui personaj şi caută un drum în interior, drumul conştiinței de sine. În *Luceafărul,* el realizează cea mai completă imagine despre sine, trăind cu subtilitate toate metamorfozele eroului.

Ipostaza de *astru***,** de mit al Luceafărului de noapte, este contemplativă ca cea din poezia *Glossă („Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor şi rece", „Tu rămâi la toate rece").* Ipostazele de *înger şi demon***,** care-şi au punctul de plecare în poezia *Înger şi demon,* sunt arhetipuri construite pe principiul platonic Frumosul *(„O, eşti frumos, cum numa-n vis"),* ca în *Odă (în metru antic) („Pururi tânăr, înfăşurat în manta-mi").*

În poezia *Împărat şi proletar,* este sugerat conceptul de om–lumină *(„spuneți că-i omul o lumină"),* iar ideea de lumină revine, în *Floare albastră,* sub forma metaforei *„râuri în soare".* Ideea capătă o altă înfățişare sub forma omului de geniu, a celui ce are în el *„lumina conştiinței" („bătrânul dascăl"),* în *Scrisoarea* I. În poemul *Luceafărul,* ipostaza de *lumină* a eroului principal este sugerată prin metafora *„mreajă de văpaie"*, dar şi *„scăldat în foc de soare".*

Ipostaza de *fulger* este de deplasare până la limitele creației *(„Vedea, ca-n ziua cea de-ntâi, / Cum isvorau lumine")*, dincolo de care spre a putea penetra **conştiința** *în sine* sau *Sinele Suprem („Jur împrejur de sine"),* el ia ipostaza de *gând („El zboară, gând purtat de dor").*

Prin ipostaza *Hyperion,* el devine o parte a acestei conştiinţe universale, aşa cum în *Bhagavad-Gita poetul* este o ipostază a acestei conştiinţe. De aceea Demiurgul îi răspunde: *„Dar moartea nu se poate“*. Într-o variantă publicată de ediția Perpessicius, Demiurgul arată cauza, descoperindu-i că este din el a treia parte, *„conştiinţa de sine“*, pe care Luceafărul o reprezintă, adică este o componentă a conştiinţei universale.

Conceptul de poet — conştiinţă naţională din *Revedere,* găseşte în *Luceafărul* exprimarea de poet — conştiinţă estetică şi poet — ipostază a conştiinţei universale. Eminescu a fost dornic să atingă această treaptă, unde cuvântul generează lumi, fiindcă este sămânța arhetipală a universului, este mantra, formula arhetipală, rostită arhetipal, la momentul arhetipal, aşa cum o va spune în *Ta twam asi,* sau cum i-o propune Demiurgul *(„Vrei să dau glas acelei guri, / Ca dup-a ei cântare / Să se ia munţii cu păduri / Şi insulele-n mare?“)*. Este Cuvântul credinţei creştine din Sfânta Evanghelie.

e) Modelul intelectului eminescian (nous-ul), discutat vag prin caracterul filosofic, este pe deplin exprimat în *Luceafărul.* Acest model are ca nucleu un sistem de gândire legică, alcătuit din: legea iubirii *(„Primind o altă lege“)*, legea armoniei şi echilibrului (*„Pe mişcătoarele cărări / Corăbii negre duce“)*, *legea discriminării („Eu sunt vie, tu eşti mort“, „Cercul vostru strâmt“, „sfera mea“)*, legea înţelegerii (insight — iluminării) *(„Deşi vorbeşti pe înţeles, / Eu nu te pot pricepe“, „Ţesând cu recile-i scântei / O mreajă de văpaie“)*, legea reacţiei *(„Se stinse cu durere“, „Se aprindea mai tare“)*, legea reflectării *(„El tremura-n oglindă“, „Şi din oglindă luminiş / Pe trupu-i se revarsă“)*, legea identităţii *(„Dar moartea nu se poate“)*. Numărul exemplelor, prin care se comunică acest sistem, este mult mai mare.

Principiile primordiale: *apa („Apa unde-au fost căzut“)*, *aerul („Prin aer rumene văpăi“)*, *focul („Scăldat în foc de soare“)*, *pământul („Pământu-n lung şi marea-n larg“)*, împreună cu principiile platonice: *Frumosul („O, eşti frumos, cum numa-n vis“)*, *Adevărul („Venea plutind în adevăr“)*, *Legea („Primind o altă lege“)*, *Binele* – Demiurgul, *Armonia („Cum isvorau lumine“)* şi cu principiile kantiene: *Timpul („Şi vremea-ncearcă în zadar“)*, *Spaţiul („Din goluri a se naşte“)* alcătuiesc un sistem, din care mai fac parte principiul *feminin,* reprezentat de eroină *(„Cum e Fecioara între sfinţi / Şi luna între stele”)*, şi principiul *masculin („Şi apa unde-au fost căzut / În cercuri se roteşte, / Şi din adânc necunoscut / Un mândru tânăr creşte“).*

Sistemul conceptual eminescian cuprinde un grup de concepte filosofice clasice asimilate profund, aşa cum arăta Titu Maiorescu prin expresia *„idei generale“*. Dintre acestea amintim: *fortuna labilis („Ei doar au stele cu noroc / Şi prigoniri de soarte“)*, *carpe diem („Hai ş-om fugi în*

lume“), *panta rhei („Pe mişcătoarele cărări“)*, *homo mensura („Tu vrei un om să te socoţi“)*, *lumea ca vis („Căci o urma adânc în vis“)*, *lumea ca joc („Dacă nu ştii, ţi-aş arăta / Din bob în bob amorul“)*, *lumea ca mit („Iar cerul este tatăl meu / Şi mumă-mea e marea“*), *lumea ca univers al afectului („De dorul lui şi inima / Şi sufletu-i se împle“).*

Modelul noetic eminescian este amplu. El cuprinde categorii, simboluri, mituri, reprezentări, raporturi, care nuanţează atât de profund textul, încât expunerea lui amănunţită n-ar putea fi cuprinsă decât într-un spaţiu echivalent cu o carte.

f) Modelul estetic eminescian are o structură romantică, pe care se grefează elemente realiste, clasiciste, de factură barocă şi chiar simboliste.

Structura romantică se exprimă, în primul rând, prin caracterul excepţional al eroilor (Hyperion, fata de împărat, Demiurgul), prin caracterul excepţional al întâmplării (Sfântul Soare vrea să ia ca mireasă pe cea mai frumoasă pământeană). Acest lucru este subliniat din primele versuri: *„A fost odată ca-n poveşti, / A fost ca niciodată, / Din rude mari împărăteşti, / O prea frumoasă fată“*. Caracterul excepţional al eroinei este de unicat *(„Şi era una la părinţi“)*, de valoare arhetipală sugerată *(„Cum e Fecioara între sfinţi / Şi luna între stele“),* ceea ce-i dă mai multe ipostaze: fată, Fecioară, lună, Cătălina, mireasă, doi tineri fără nume, chip de lut. Caracterul de excepţie al eroului este dat de dimensiunea lui de actant. El face voia Demiurgului *(„În locul lui menit din cer / Hyperion se-ntoarse“)*, este structurat pe o lege *(„Primind o altă lege“),* are şapte ipostaze (astru, lumină, fulger, înger, demon, gând, Hyperion), este o dimensiune a conştiinţei universale. Excepţionalitatea eroinei este la nivel de arhetip.

Apoi tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe sentimentul de iubire. Avem o preţuire a folclorului prin mituri, versificaţie, basm, o evaziune în vis, în basm, în natură; avem o cultivare a fantasticului ca trăsături esenţiale ale romantismului. La acestea adăugăm faptul că poemul este o specie romantică; avem o serie de procedee specifice, contrastul şi antiteza, modelul vegetal sugerat.

Elementele clasiciste, în *Luceafărul,* sunt mai puţine decât în alte poezii eminesciene. Găsim însă o suită de concepte filosofice clasice, care, prin totalizare, dau raţionalismul ca trăsătură a clasicismului. Avem armonia şi echilibrul ca lege sugerată la momentul şi locul genezei lumii, la locul unde ea se recreează mereu: *„Vedea ca-n ziua cea de-ntâi / Cum isvorau lumine“,* fiindcă legea armoniei şi echilibrului, sintetizată în simbolul luminii, generează şi susţine creaţia.

Caracterul moralizator îl găsim în finalul poemului, când eroina devine *„chip de lut“,* iar Luceafărul *„nemuritor şi rece“*.

Elementele realiste, prezente în poezii ca *Împărat şi proletar, Epigonii, Junii corupți, Scrisoarea III,* sunt doar subtil prezente, în *Luceafărul,* prin versuri ca: *„Ei au doar stele cu noroc / Şi prigoniri de soarte“*.

Elementele de baroc le găsim în jocul erotic dintre Cătălin şi Cătălina, în conceptul de *mimesis,* devenit *lume ca joc;* în conceptul de *carpe diem,* pe care este modelată eroina în finalul poemului, devenind din excepțională un *„chip de lut“*.

Se poate discuta despre faptul că Eminescu este un precursor al simbolismului, prin caracterul arhetipal simbolic al eroilor în împrejurări arhetipal-simbolice, prin faptul că tema, eroii, conflictul, subiectul au o continuă corespondență între microcosmos şi macrocosmos.

g) Modelul creativ eminescian este de cel mai înalt nivel, adică emergent, şi acest nivel este exprimat prin ideologemul **luce,** ca sămânță din care s-au generat actantul, textul, ideea poetică, conceptul de conştiință, modelul noetic, modelul estetic, imaginarul, raportul dintre om şi univers.

Imaginarul eminescian este de tip romantic, fiindcă este alcătuit pe contrast. Lumea Luceafărului, caracterizată prin lumină, este conturată prin cuvinte ce conțin particula *„luce“* (Luceafăr, străluce, lucesc) sau sugerează lumina (*„scântei”, „mreajă de văpaie“*, *„fulger” , „isvorau lumine“, „foc de soare“, „lumina şi-o revarsă“, „raza“, „coroana-i arde“)*. Lumea eroinei este a umbrei *(„umbra negrului castel“)*, a nopții *(„corăbii negre“)*. Avem şi imagini ale increatului: *„Căci unde-ajunge nu-i hotar, / Nici ochi spre a cunoaşte, / Şi vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naşte“*, precum şi simboluri, care redau nuanțele conceptului de conştiință ca: oglindă, ochi, apă, vis, ocean, palate de mărgean; sau care sugerează dimensiunea cosmică a universului eminescian: *„Un cer de stele dedesupt, / Deasupra-i cer de stele“*.

Structura mitică este profund conexată la ideologemul **luce,** fiindcă toată mitologia autohtonă: Cerul Tată, Sfântul Soare, Sfânta Lună, Stelele, Luceafărul sunt generate din lumină, când Fârtatul a aruncat toiagul în Sfintele ape şi a ieşit bradul cosmic, din a cărui lumină s-au născut. De aceea Luceafărul poartă în mână un toiag, ca Fârtatul, fiindcă toiagul este un simbol al puterii creatoare.

Ideologemul generează şi metaforele de tipul: *„mreajă de văpaie“, „luminiş“, „Şi din oglindă luminiş“, „isvorau lumine“, „cununi de stele“, „S-aprinde iarăşi soare“*, pe ideea de lumină.

Din el se desprind coordonatele esențiale ale universului poetic, actantul Hyperion, metaforele, simbolurile, miturile, modelele creative, problematica, specificul național, trăsăturile esențiale ale stilului sau, altfel spus, timbrul unic, evoluția eului, penetrarea conştiinței universale. El

caracterizează marile personalităţi creative şi Eminescu este un unicat, prin modul în care a creat metafore, expresii, texte, simboluri unice.

16.13. Mihail Eminescu — *Glossă*

Poezia *Glossă* este o meditaţie pe concepte filosofice clasice, care pune în discuţie două modele de viaţă, două concepte diferite despre poet şi poezie. Modelul poetului militant a fost exprimat deplin în poezii cum sunt: *Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie, Epigonii, Împărat şi proletar, Scrisoarea III,* prin articolele sale politice şi polemice. Modelul poetului, conştiinţă naţională şi socială, contemplativ, este al filosofului preocupat de marile probleme ale destinului uman, ale sufletului, la care aderă în a doua parte a activităţii sale creatoare şi este prezent în poezii ca: *Luceafărul, Odă (în metru antic), Glossă, Şi dacă...*

Compoziţional, poezia este o glossă, adică o poezie cu formă fixă, în care versurile din prima strofă sunt dezvoltate în câte o strofă, iar ultima strofă este prima strofă inversată.

Publicată în 1883, ea este, în mod evident, o sinteză mai bună, mai clară, lipsită de elemente narative, a modelului contemplativ-estetic, o apropiere de conceptul de poezie pură, susţinut de estetica simbolistă.

Titlul nu vizează doar explicarea formei fixe, ci şi sensul de limbă, de explicaţie, de răspuns, de concluzie la întrebările pe care poetul, ca în poezia *Criticilor mei*, şi le punea: *„Unde vei găsi cuvântul ce exprimă adevărul?“*. În poemul *Luceafărul,* adevărul este turnat în modelul unui erou *(„Venea plutind în adevăr“)*, care este viu şi reflectă drumul spre conştiinţă, având drept consecinţă izolarea omului de geniu.

Se discută, în general, despre conceptul de ataraxie, preluat de la Schopenhauer, care înseamnă negarea voinţei de a trăi, izolarea spiritului, concentrarea în sine, eliberarea de mrejele magiei, mânuite de demonul Mara. Este un punct, către care converge filosofia indiană, pe care a cunoscut-o Eminescu.

Conceptele filosofiei clasice devin motive poetice, într-un text simplu,decantat, fără personaje, fără elemente narative, fără podoabe stilistice.

Conceptul de *panta rhei,* sugerat prin: *„Ce e val ca valul trece“*, este dezvoltat în sens moralizator, pe baza unei analogii între mişcarea naturii, ritmurile universului, şi mişcarea umană, ritmurile sociale. Ele alcătuiesc un vârtej, o continuă momeală *(„Cu un cântec de sirenă, / Lumea-ntinde lucii mreje; / Ca să schimbe-actorii-n scenă, / Te momeşte în vârteje;“)*. Scopul este de a împiedica eliberarea spiritului *(„Tu pe-alături te strecoară, / Nu băga nici chiar de seamă, / Din cărarea ta afară / De te-ndeamnă, de te cheamă“),* dar *„Vreme trece, vreme vine“*.

Conceptul de *fortuna labilis,* sugerat de versuri ca: *„Nici încline a ei limbă / Recea cumpăn-a gândirii / Înspre clipa ce se schimbă / Pentru masca fericirii, / Ce din moartea ei se naşte / Şi o clipă ţine poate;”,* se interferează *lumea ca joc: „Privitor ca la teatru / Tu în lume să te-nchipui: / Joace unul şi pe patru, / Totuşi tu ghici-vei chipu-i,“* sau de *mimesis* de factură barocă, ca şi *hybris*: *„Lumea-ntinde lucii mreje“*.

Conceptul de *autonomia esteticului,* prezent în finalul poemului *Luceafărul („Iar eu în lumea mea mă simt / Nemuritor şi rece“),* de factură clasicistă, devine în *Glossă („Tu rămâi la toate rece“).*

Pentru conceptul de *homo mensura***,** prezent în versul *„Dacă ştii a lor măsură“*, precizăm că, de fapt, cititorul este îndemnat să opteze pentru conceptul de armonie şi echilibru, specific pentru cel ce înţelege legic lumea, devenind un om de principii, jucând un rol arhetipal, aşa cum îl avea Hyperion în *Luceafărul.*

Problema incompatibilităţii din poemul *Luceafărul* se decantează în *Glossă* şi devine un conflict exprimat direct. Autorul nu se mai ascunde în spatele unor eroi, ci tranşează direct problema raportului dintre spirit şi natură, în modul filosofiei indiene. Spiritul devine conştient de rolul său de centru al universului şi nu mai vrea să ia parte la drama naturii, nu-şi mai asumă roluri, ca în poemul *Luceafărul.* El devine autonom, desprins de lume, înstrăinat. Cei ce nu cunosc filosofia indiană şi n-au meditat pe *Bhagavad–Gita* sau *Upanişade* discută despre soarta omului de geniu. Spiritul optează pentru absolut şi respinge relativul lumii materiale, sociale. *Glossa* devine, astfel, un moment de cristalizare mult mai accentuată a spiritului eminescian. De aceea textul este simplu, fără podoabe stilistice, şi reprezintă o etapă de evoluţie mult mai avansată a eului, decât cea din *Luceafărul.* Poetul se regăseşte pe sine: *„Regăsindu-te pe tine“*. Doctrina renunţării se deosebeşte, în creştinism, de modelul filosofic indian, adoptat de Mihail Eminescu. Între filosofie şi religie există o deosebire esenţială. Filosofia îşi propune să-l înveţe pe om să trăiască după anumite principii şi să moară frumos ca Socrate. Religia îl învaţă pe om să dobândească viaţa veşnică. Acest lucru începuse să-l înţeleagă şi Eminescu, de acest lucru ne convinge prin poeziile: *Rugăciune, Învierea, Răsai asupra mea, Colinde, colinde, Dumnezeu şi om.*

16.14. Mihail Eminescu — *Odă (în metru antic)*

Tema acestei meditaţii este clasică şi anume *fortuna labilis.*

Ideea este aceea a răspunsului dat de toate filosofiile, care-l învaţă pe om să trăiască şi să moară demn: *„Nu credeam să-nvăţ a muri vrodată; / Pururi tânăr, înfăşurat în manta-mi“*.

Motivul îl formează această imagine despre sine a poetului, care, cu seninătatea abstractă, de care vorbea Maiorescu, trăieşte într-o evaziune

romantică: *„Ochii mei nălțam visători la steaua/ Singurătății“*, în lumea ca vis a universului său, aşa cum o mărturiseşte în *Luceafărul.*

Iubirea, ca temă fundamentală a universului poetic, este sugerată printr-o metonimie: *„Suferință tu, dureros de dulce...“*, aşa cum o trăia şi Luceafărul–Hyperion: *„Se stinse cu durere“*. De aceea, ca şi Hyperion, vrea să guste voluptatea morții, fiindcă iubirea şi moartea sunt corelative: *„Până-în fund băui voluptatea morții / Neîndurătoare“*. Eminescu presimțea că va fi ucis.

Iubirea este aprinderea rugului lăuntric al patimii: *„Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus, / Ori ca Hercul înveninat de haina-i; / Focul meu a-l stinge nu pot cu toate / Apele mării“*.

Iubirea este un vis, care incendiază viața, sufletul, spre a desprinde spiritul de lume: *„De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet, / Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări...“*. Întrebarea chinuitoare pentru el este dacă metempsihoza sau renaşterea spirituală creştină, naşterea a doua oară, pe care o discută Domnul Iisus Hristos cu Nicodim, este posibilă:

„Pot să mai reînviu luminos din el ca / Pasărea Phoenix?”

Ca şi în *Luceafărul,* poetul doreşte această desprindere de iubirea pământească, care-i doar un mod de înlănțuire a spiritului, spre a-l împiedica să se elibereze: *„Piară-mi ochii turburători din cale, / Vino iar la sân, nepăsare tristă; / Ca să pot muri liniştit, pe mine / Mie redă-mă!“*. Există o consonanță interioară cu poezia *Glossă,* în sensul regăsirii, este momentul în care spiritul, devenit conştient de sine, se izolează ca şi în *Luceafărul,* nu mai vrea să ia parte la drama Naturii, la creație, ca şi în *Glossă* izolându-se şi fiindu-şi suficient sieşi. Poetul săvârşeşte renunțarea arhetipală, care aduce liniştea interioară, şi face posibilă reintegrarea sinelui individual (atman) în Sinele Suprem (mahatman). În creştinism este intrarea în viața monahală cu cele trei voturi: castitate–curăție, sărăcie şi ascultare.

16.15. Mihail Eminescu — *Rugăciunea unui dac*

Rugăciunea unui dac este o meditație pe tema *fortuna labilis,* dar şi pe tema Sinelui Suprem, deci o poezie filosofică, şi nu o *„rugăciune“,* adică o închinare făcută cu evlavie față de Dumnezeu, deşi are accente de imn religios. Textul este realizat pe două modele de gândire. Modelul creştin european se interferează cu modelul indian din *Upanişade* şi din textele budiste. Eminescu căuta să reconstituie nivelul arian al specificului național prin comparații la cultura indiană, de aici şi titlul poeziei. Poeziile *Tat twam asi*, *Kamadeva, Scrisoarea I* marchează momente ale acestei căutări.

Interpretarea, ca o meditație a acestei poezii, presupune o discuție asupra problemelor, pe care le ridică.

Problema dogmei Preasfintei Treimi, revelată creştinilor în general şi ortodocşilor în special, înseamnă, de fapt, o cunoaştere directă, dar şi

indirectă a lui Dumnezeu. Cunoaşterea lui Dumnezeu poate fi naturală şi supranaturală. Ea se poate realiza pe cale *catafatică,* adică prin afirmare, pe cale *apofatică,* adică prin negaţie, *generativă,* adică prin creaţie, *contemplativă*, adică prin extaz, *directă* prin teofanii, adică *nemijlocită,* cum au trăit-o sfinţii. Atributele lui Dumnezeu sunt:

a. *Aseitatea.* Dumnezeu există de la Sine şi pentru Sine, este invizibil, incomunicabil, neîmpărţibil, deşi are trei ipostaze: Tatăl, Fiul şi Sfântul Duh. El este propria-I cauză. Îşi descoperă existenţa prin Cuvântul Său, adică prin Domnul Iisus Hristos. El este Alfa şi Omega, începutul şi sfârşitul, Cel ce a fost, este şi va fi, Atotştiutorul, Pantocratorul sau Atotţiitorul.

b. *Spiritualitatea* este atributul cel mai uşor de stabilit, dar cel mai greu de exprimat, fiindcă *„Duh este Dumnezeu“* (Ioan 4,26).

c. *Atotprezenţa,* fiindcă e Duh absolut. Dumnezeu este *aspaţial,* de aceea nu are limite, nu poate fi cuprins, măsurat, înţeles, este *omniprezent*, *omniscient*. El creează spaţiul şi timpul, universul şi omul; el le poate transforma sau să le facă să dispară.

d. *Veşnicia,* fiindcă Dumnezeu face după voinţa Sa timpul să existe.

e. *Neschimbabil,* fiindcă nu se schimbă nici în Sine, nici în hotărârile şi cuvintele Lui, care sunt eterne.

f. *Înţelepciunea,* fiindcă *„Toate cu înţelepciune le-ai făcut“* (Psalmi, 103,25).

Toate fiinţele, cerul, pământul au o alcătuire, o rânduială, o înţelepciune inimaginabilă şi de necuprins pentru mintea omenească.

g. *Atotputernicia,* fiindcă puterea lui Dumnezeu nu este mărginită de nimic. Creaţia este o dovadă netăgăduită a acestei atotputernicii. Cel dintâi bun, pe care l-a dăruit Dumnezeu oamenilor, este existenţa lor prin creaţie.

De aceea apelativul Părinte din versurile: *„Astfel numai, Părinte, eu pot să-Ţi mulţumesc/Că Tu mi-ai dat în lume norocul să trăiesc“*, precum şi darul vieţii trebuiesc considerate ca aparţinând modelului creştin din gândirea lui Eminescu.

Dogma Preasfintei Treimi ne-a fost împărtăşită de Domnul Iisus Hristos, dar şi de Sfinţii apostoli (vezi Epistola Sfântului apostol Ioan) şi anume că Dumnezeu este unul în fiinţă şi întreit în persoane: Tatăl, Fiul şi Sfântul Duh. El îi încununează pe sfinţi după dreptate, care are două valori deosebite:

— dreptatea după sfinţenie a celor ce fac voia lui Dumnezeu, pe care poetul o cere prin glasul unui dac, simbol al poporului român: *„Ş-aceluia, Părinte, să-i dai coroană scumpă“*, pentru Sfinţii care se încununează prin virtuţi şi dobândesc viaţa eternă: *„şi dă-i pe veci viaţă!“*. Ei se roagă pentru duşmanii lor şi fac Legea Iubirii.

— dreptatea de a-l răsplăti pe fiecare după meritul lui, aşa cum o cere dacul, simbol al eului poetului, pentru el însuşi, ca un model al smereniei, pe care-o trăiesc asceții: *„Ce-o să amuțe câinii, ca inima-mi s-o rumpă“*, cei ce se desăvârşesc.

Preasfânta Treime şi-a afirmat existența prin teofanii, cum este cea de la Botezul Domnului Iisus Hristos, cea de la Schimbarea la Față, cea spusă în momentul Bunei-Vestiri de arhanghelul Gavriil Preasfintei Fecioare, cea văzută de Sfântul Ştefan în momentul martirizării, cea văzută de Sfântul apostol Ioan, sau cele văzute de alți sfinți. De aceea întrebarea: *„Au cine-i zeul cărui plecăm a noastre inemi?“* o putem alătura modelului indian, pe când sintagma: *„Pe-atunci erai Tu singur*...” o alăturăm Genezei din Biblie şi modelului creştin.

Modelul indian este prezent şi în versurile: *„El singur zeu stătut-au nainte de-a fi zeii/Şi din noian de ape puteri au dat scânteii“*, fiindcă *Vedele, Upanişadele* sunt închinate zeilor, iar în *Upanişade* focul, ca principiu primordial, se naşte din apă.

Versurile eminesciene au în multe locuri o conotație, care poate fi interpretată potrivit cu formația, înțelegerea, intenționalitatea celui care comentează textul. Astfel, versul: *„El singur zeu stătut-au nainte de-a fi zeii“* ne dă o imagine mai apropiată de modelul indian, dar versul *„El zeilor dă suflet şi lumii fericire“* este realizat la interferența cu modelul creştin, fiindcă din iubire Dumnezeu dăruieşte creaturilor bunurile cele mai de preț: viața şi fericirea eternă. La fel în versul: *„El este moartea morții şi învierea vieții!“* poate fi asociat imnului: *„Hristos a înviat din morți/Cu moartea pre moarte călcând/Şi celor din morminte/Viață dăruindu-le“*, care se cântă la Sărbătoarea Învierii Domnului, dar un indian ar vedea o apropiere de *Brhad aranyka Upanişad*. Tot astfel sintagma: *„Sus inimile voastre!“* poate fi interpretată ca o parafrază la: *„Sus să avem inimile!“* din liturghia ortodoxă, deşi un indian ar vedea o expresie a imnurilor vedice.

Versul final: *„Şi-n stingerea eternă dispar fără de urmă!“* ne apare ca semnificativ pentru modelul indian, fiindcă, aşa cum am arătat la poezia *Tat twam asi*, sinele individual (Atman) se contopeşte cu sinele Suprem (Mahatman), dacă ştie să rostească această *mantra,* la momentul când este întrebat sufletul în drumul spre cer. Stingerea, disoluția eului este scopul final al filosofiei şi ritualurilor indiene: *„Să simt că de suflarea-Ți suflarea mea se curmă“*. În *Upanişade „suflarea“* sau *„suflul vital“* este văzută ca zeul suprem din interiorul ființei umane, care domină *văzul („Şi el îmi dete ochii să văd lumina zilei“)*, *auzul („În vuietul de vânturi auzit-am al lui mers“)*, *glasul („Şi-n glas purtat de cântec...“)*, *simțul intern („ ... simții duiosu-i viers“)*, *mirosul*, *gustul, pipăitul*.

Desprinderea de lume, de ciclul reîncarnărilor succesive (samsara), determinate de *Karma* (legea reacţiei, am zice noi), se face printr-o înstrăinare de sine: *„Gonit de toată lumea prin anii mei să trec, /Pân' ce-oi simţi că ochiu-mi de lacrime e sec,/Că-n orice om din lume un duşman mi se naşte,/C-ajung pe mine însumi a nu mă mai cunoaşte"*.

În creştinism, renunţarea la tot ce-l leagă de lume pe *anahoret,* când intră în monahism, este fapta bună, care încununează toate faptele sale (vezi Sf. Efrem Siriul *Cuvinte şi învăţături,* Ed. Bunavestire, Bacău, 1997, p. 122), fiindcă-l ridică în rândul celor ce-şi iau crucea, se leapădă de sine şi-l urmează pe Domnul Iisus Hristos. Există în modelul indian ceva similar, dăruirea unică (vezi *Bhagavad-Gita*), dar creştinismul, în forma sa ortodoxă, deschide porţile cerului, fiindcă Domnul Iisus Hristos este Păstorul cel bun, Învăţătorul unic, Judecătorul cel drept şi bun, Pantocratorul, Poarta oilor, Fiul lui Dumnezeu, Domn al Cerului şi al Pământului. Nimeni şi prin nici o altă cale nu poate ajunge în Împărăţia lui Dumnezeu, pe care Tatăl Ceresc a făcut-o pentru Fiul Său cel Iubit.

Esenţa creştinismului este Legea Iubirii ca motivaţie a creării lumii de către Dumnezeu. De aceea versurile: *„Că chinul şi durerea simţirea-mi a-mpietrit-o,/Că pot să-mi blestem mama, pe care am iubit-o — /Când ura cea mai crudă mi s-a părea amor.../Poate-oi uita durerea-mi şi voi putea să mor"* aparţin modelului păgân, unde ura, chinul sunt o prefigurare a destinului, a drumului spre împărăţia morţii, a întunericului, a osândei, a celor ce nu au optat pentru mântuire. Soluţia de a scăpa de pedepsa eternă prin metempsihoză, prin reîncarnare sau prin disoluţia sinelui individual în sinele suprem este iluzorie, o viclenie satanică, căreia îi cad pradă cei ce nu au darul deosebirii duhurilor.

Orgoliul, ura, individualismul, disoluţia eului, reîncarnarea sunt trăsături ale modelului păgân, asiatic, ale celor ce nu au harul Duhului Sfânt ca haină a sufletului: *„Să cer a tale daruri, genunchi şi frunte nu plec,/Spre ură şi blestemuri aş vrea să te înduplec"*, fiindcă ei fac parte dintre cei blestemaţi.

Problema esenţială a diferenţei dintre modelul indian şi modelul creştin constă în faptul că indienii, yoghinii cred că se pot mântui prin ei înşişi, de aceea îşi fac din ei înşişi un chip cioplit, un zeu. Este un egocentrism, care merge până la autodistrugere.

Împărăţia lui Dumnezeu este un dar, pe care-l primesc cei aleşi pentru viaţa lor cea curată, morală, smerită şi binecuvântată. În acest sens, creştinii ortodocşi au un sfârşit binecuvântat, dacă se silesc să respecte poruncile, să lucreze cele ale lui Dumnezeu, dacă se împărtăşesc regulat cu Sfintele Taine. Sfârşitul din versurile: *„Străin şi făr'de lege de voi muri — atunce/Nevrednicu-mi cadavru în uliţă l-arunce, /Ş-aceluia, Părinte, să-i*

dai coroană scumpă, /Ce-o să amuțe cânii, ca inima-mi s-o rumpă" nu este creştin, ci budist. Falsa smerenie budistă şi falsa mucenicie: *„Să blesteme pe-oricine de mine-o avea milă,/Să binecuvânteze pe cel ce mă împilă/S-asculte orice gură ce-ar vrea ca să mă râdă, /Puteri să puie-n brațul ce-ar sta să mă ucidă"* se deosebesc structural de modelul creştin. Nimeni nu devine mucenic, făcând voia proprie, ci voia lui Dumnezeu.

Stilul lui Eminescu în această meditație este simplu, concentrat, decantat, fără podoabe stilistice, spre a exprima efortul gândirii poetului de a depăşi modelul indian, filosofic, păgân şi de a-şi însuşi modelul creştin ortodox, aşa cum îl vom vedea exprimat în poeziile: *Rugăciune, Învierea, Răsai asupra mea, Colinde, colinde.*

16.16. Mihail Eminescu — *Dacă treci râul Selenei...*

Tema acestui pastel este mitul Sfânta Lună. Poetul își imaginează o lume de vis, în care universul poetic eminescian romantic îşi dezvăluie particularitățile. Este o lume a Sfântului Soare *(„Deşi-ntr-a soarelui lume eternă noapte nu ține"),* a mitului, a evaziunii romantice, unde *„aerul e vioriu", „într-un codru măreț"*, cu *„liane ce spânzură-n aer snopii de flori",* cu *„vechii copaci"*, unde albinele-şi fac *„... stupii sălbateci./Plini de faguri de miere*, *ce curge ca auru-n soare"*. În mijlocul acestui codru este *„o vale frumoasă şi verde",* unde *„se întinde o mândră grădină"*, unde sunt *„Mari cireşi cu boabele negre", „Meri, cu merele roşii ca fața cea dulce-a Aurorei", „Vița de vie... cu strugurii vineți şi galbeni"*. În mijlocul acestei grădini este *„o luncă de verzi portocale"*, unde între flori sunt palatul Selenei, zeița, Sfânta Lună. Este o imagine romantică, de refugiu într-un univers mirific de basm oriental, a grădinilor Semiramidei, cu *„cerdacuri în aer — ținut de-argintoase columne"*, cu un palat din 1001 de nopți, *„cu mii de ferestre",* prin care *„pătrunde-o lumină albastră"*. Zidurile palatului au *„oglinzi de diamant, ce lucesc mai clare ca ziua", „Mândre icoane cu fete de crai, îmbrăcate-n albastru,/Codri de basme cu arbori vrăjiți "*.

În acest decor mirific de basm oriental, apare Sfânta Lună *„cu părul ei blond desfăcut, care curge în valuri/Pe umeri în jos, îmflat cu dulce de miroase şi cântec*". Este o încercare de a reda metafora populară, care însoțește imaginea Ilenei Cosânzene: *„din cosiță ruja-cântă/Nouă-mpărății ascultă"*. Ea poartă o *„manta albastră"*, care sugerează veşmântul *„cerul cu stele"* din basmul popular. Metaforele *„Mânile albe de ceară se joacă cu cozile blonde", „mărgeanul ce cade pe sâni"* se împletesc cu subtile metonimii într-un contrast romantic, dar şi baroc în acelaşi timp. Se exprimă delicata interferență a elementelor clasiciste, sau de proveniență barocă, în această dominantă apartenență a poetului la estetica romantică. Selena este denumirea antică a lunii şi, ca zeiță, păstrează imaginea mitului Sfânta Lună. Grecii au preluat de la traci, o dată cu miturile Sfântul Soare,

Pământul-Mumă, Pan, muzele, fiindcă cele nouă zâne, care-l însoțesc pe Sfântul Soare din mitologia noastră, preluate de greci, au devenit cele nouă muze. De aceea zeul Apolon pleca în Hiperboreea, situată undeva pe teritoriul țării noastre.

16.17. Mihail Eminescu — *Şi dacă...*

Publicată inițial cu titlul *Şi dacă ramuri bat în geam,* elegia *Şi dacă...* este structurată pe trei strofe, alcătuite din trei metonimii, angajate într-un model metonimic tridimensional, alcătuit dintr-un mit. El este corelat cu o metonimie, care devine un mesaj, cauza efectului din metonimia principală. Astfel, motivul comuniunii dintre om şi natură ia forma unei subtile personificări în strofa întâi: *„ramuri bat în geam“*, care se corelează cu metonimia *„se cutremur plopii“*, pentru a determina efectul *„E ca în minte să te am/Şi-ncet să te apropii“*. Personificarea naturii sugerează principiul feminin ca numitor comun cu iubita. De aceea întreaga structură este ridicată la nivelul inventiv de creativitate.

În strofa a doua, mitul *Stele-Logostele* este corelat cu o metonimie: *„Şi dacă stele bat în lac/Adâncu-i luminându-l“,* pentru ca ambele să determine efectul exprimat prin metonimia: *„E ca durerea mea s-o-mpac/Înseninându-mi gândul“*. Simbolul lacului sugerează principiul *apa*, *conştiința,* ceea ce determină situarea construcției pe nivelul inovativ.

Acelaşi nivel inovativ, cu o proiecție spre emergent, îl găsim în cel de al treilea catren: *„Şi dacă norii deşi se duc/De iese-n luciu luna,/E ca aminte să-mi aduc/De tine-ntotdeauna“*, unde simbolul *„norii“* reprezintă greutățile vieții, *„luna“,* ca simbol, sugerează mitul Sfânta Lună, cuprins în metonimia, care consemnează efectul *„iese-n luciu“*. Aceste elemente dau cauza pentru efectul din metonimia: *„E ca aminte să-mi aduc“*.

Itemul *„Şi dacă“,* alcătuit din două conjuncții, dă o nuanță de prezumtiv întregului text. În acelaşi timp, el cristalizează tridimensional întreaga structură compozițională a textului. Itemul *„Şi dacă“*, prin simbolul *„plopii“,* conexează universul exterior, lumea exprimată prin simbolurile: *„lac“, „stele“, „luna“* cu universul interior sugerat prin *„minte“, „durerea“, „gândul“, „aminte“*. Trebuie să remarcăm că strofa finală este apropiată de nivelul emergent, fiindcă simbolul *„luna“* reprezintă conştiința universală, iar *„aminte“* — conştiința individuală, eul poetului. Avem, în acelaşi timp, sugerată legea conexiunii ca o corespondență între poet şi univers, între microcosmos şi macrocosmos, ca trăsătură a nivelului emergent. Motivul comuniunii dintre om şi natură, conceptul de armonie şi echilibru, versul simplu şi decantat vădesc influența poeziei populare, specificul național sugerat în mod subtil. Grupurile de cuvinte au valoare de unicat, de specific eminescian: *„ramuri bat în geam“,*

„se cutremur plopii“, „Înseninându-mi gândul“, „iese-n luciu luna“; sunt sintagme-modul ale stilului său.

16.18. Mihail Eminescu — *Crăiasa din poveşti*

Crăiasa din poveşti este o idilă subtilă, care poate fi interpretată şi ca un pastel. Ea are ca *temă* mitul lui Narcis, doar că de această dată sensul profund al mitului, adică dobândirea conştiinţei de sine prin contemplare, este raportat la un personaj feminin şi are un profund specific naţional. De aceea asistăm la un moment de mantică populară, în care o fată pare a-şi face de ursită, rostind cuvinte menite să-i aducă imaginea celui sortit de ursitoare să-i fie iubit sau soţ. Aşa este tradiţia ca în noaptea de Sfântul Andrei, în faţa oglinzii, fetele aflate în pragul măritişului, care vor să-şi vadă ursitul, să stea pieptănându-se şi rostind anumite cuvinte consacrate. De aici versurile: *„Dându-şi trestia-ntr-o parte,/Stă copila lin plecată,/Trandafiri aruncă roşii/Peste unda fermecată./Ca să văd-un chip, se uită/Cum aleargă apa-n cercuri,/Căci vrăjit de mult e lacul/De-un cuvânt al sfintei Miercuri“*.

Poetul face o subtilă substituţie a oglinzii cu un lac, a cuvântului fermecat ce trebuie să-l rostească fata, cu un cuvânt arhetipal, rostit la momentul arhetipal, de un personaj arhetipal, Sfânta Miercuri şi apoi Sfânta Vineri: *„Ca să iasă chipu-n faţă,/Trandafiri aruncă tineri, /Căci vrăjiţi sunt trandafirii/De-un cuvânt al sfintei Vineri“*.

Imaginea eroinei este transfigurată printr-o subtilă translaţie în lumea mitului şi apoi lumea basmului: *„Ea se uită... Păru-i galben, /Faţa ei lucesc în lună, /Iar în ochii ei albaştri/Toate basmele s-adună.“* De aceea, în primele trei strofe, cititorul este sensibilizat prin imagini construite din subtile metonimii: *„Neguri albe, strălucite /Naşte luna argintie,/Ea le scoate peste ape,/Le întinde pe câmpie;/S-adun flori în şezătoare/De painjen tort să rumpă,/Şi anină-n haina nopţii / Boabe mari de piatră scumpă“*.

Imaginea lacului este realizată prin metonimia: *„Lângă lac, pe care norii / Au urzit o umbră fină,/Ruptă de mişcări de valuri“*, cât şi printr-o comparaţie: *„Ca de bulgări de lumină“*. Găsim în aceste versuri simple, aparent, cu o versificaţie apropiată de cea populară, o etapă a evoluţiei scriitorului spre măiestria din *Luceafărul*.

16.19. Mihail Eminescu — *Făt-Frumos din tei*

Idila *Făt-Frumos din tei* este romantică şi are ca temă mitul Sfântul Soare în varianta Făt-Frumos, iar Blanca este frumoasa muritoare, pe care o caută Sfântul Soare, după ce este refuzat de Sfânta Lună (Ileana Cosânzeana). Este o prefigurare a *Luceafărului*, a ideii poetice, aflată la o perioadă de gestaţie, când Eminescu căuta modul în care să realizeze un poem de specific naţional.

Primele cinci strofe sugerează un dialog între Blanca şi tatăl ei, axat pe două concepte fundamentale despre lume şi viaţă. Conceptul de lume, ca univers al sacrului, este afirmat de tatăl, care-i hotărăşte aşezarea într-un schit, spre a duce o viaţă ascetică, pentru ca să răscumpere păcatul părintesc: *—„Blanca, află că din leagăn/Domnul este al tău mire,/Căci născută eşti, copilă,/Din nevrednică iubire“*. Sensul acestei hotărâri este dobândirea vieţii eterne în schimbul vieţii relative de pe pământ: *„Mâni în schit la Sfânta Ana/Vei găsi la cel din stele/Mângâierea vieţii tale,/Mântuirea feţei mele”*.

Conceptul de *carpe diem* al eroinei este enunţat limpede de eroină: *— „Nu voi, tată, să usuce/Al meu suflet tânăr, vesel:/ Eu iubesc vânatul, jocul;/Traiul lumii alţii lese-l“*. Este sugerat conceptul de lume ca joc, dar şi reacţia eroinei de a respinge conceptul de lume ca univers al sacrificiului: *„Nu voi părul să mi-l taie/Ce-mi ajunge la călcâie/Să orbesc cetind pe carte/În fum vânăt de tămâie”*.

Hotărârea tatălui este fermă: *— „Ştiu mai bine ce-ţi prieşte,/Las’ de-a lumii orice gând,/Mâni în zori de zi pleca-vom/Către schitul vechi şi sfânt“*. Ea determină o reacţie romantică, un refugiu în codru, o evaziune faţă de realitatea, care se prefigurează: *„Ea aude — plânge. — Parcă / Îi venea să plece-n lume,/Dusă de pustie gânduri / Şi de-un dor fără de nume.“*

Calul alb este un simbol al timpului, al trupului, al destinului cast, biruitor, angelic al eroinei: *„Şi plângând înfrână calul,/Calul ei cel alb ca neaua,/Îi netează mândra coamă/Şi plângând îi pune şeaua.“* Evaziunea ei în codru pare o împlinire a unui destin, dar şi rezultatul unei opţiuni. Calul negru sugerează un destin de păcat, ca o consecinţă a naşterii din păcat, de aceea tânărul are *„Flori de tei în păru-i negru/Şi la şold un corn de-argint“*, ne apare mai mult sugerând zburătorul, ca personaj malefic. El o ispiteşte *(„Şi-ncepu încet să sune/Fermecat şi dureros — /Inima-i creştea de dorul/Al străinului frumos“)* şi-i cânta de dor sau de jale *(„Când cu totului răpită/Se-ndoi spre el din şele,/El înceată din cântare/Şi-i grăi cu grai de jele“),* determinând un abandon al eroinei *(„Şi pe umărul lui cade/Al ei cap cu faţa-n sus;/Pe când caii pasc alături,/Ea-l privea cu suflet dus“*, precum şi intrarea ei într-o altă lume *(„Dar ei trec, se pierd în codri/Cu viaţa lor pierdută.“)*. În mod simbolic, calul alb o părăseşte pe eroină şi se reîntoarce la castel *(„La castel în poartă calul/Stă a doua zi în spume“)*, fiindcă eroina şi-a pierdut destinul alb al fecioriei *(„Dar frumoasa lui stăpână/A rămas pierdută-n lume“),* adică şi-a pierdut sufletul.

Idila împleteşte sentimentul de iubire cu sentimentul naturii: *„Numai murmurul cel dulce/Din izvorul fermecat/Asurzeşte melancolic/A lor suflet îmbătat“*.

Stilul romantic eminescian este bine conturat prin constrast: *„păru-i negru“, „corn de-argint“, „umbre negre“, „câmp alb“*, prin epitete ca: *„dulce“, „melancolie“, „jele“, „fermecat“, „dureros“, „de vis“, „duioşi“*, prin sintagme ca: *„Schitul vechi şi sfânt“, „dor fără de nume“, „fum vânat de tămâie“, „Eu iubesc vânatul, jocul“, „Vei găsi la cel din stele“, „Domnul este al tău mire“, „murmur duios de ape“, „Plini de vis, duioşi plutind“, „Flori de tei în păru-i negru“, „Inima-i creştea de dorul“,* care fie că sunt construite pe un afect, fie pe un mit, pe un contrast sau pe un simbol romantic *(„Şi la şold un corn de-argint“)*. Ispita zburătorului-demon este bine sugerată.

16.20. Mihail Eminescu — *Freamăt de codru*

Idila *Freamăt de codru* poate fi inclusă în universul eminescian atât la tema *natura,* cât şi la tema *iubirea,* fiindcă primele sale strofe sunt structurate pe sentimentul naturii, interferat cu sentimentul iubirii. Ultimele două strofe, prin sentimentele de melancolie şi tristeţe, aduc o apropiere de trăsăturile unei elegii.

Sensibilizarea cititorului se realizează, în primele trei strofe, prin imagini vizuale şi auditive, care iradiază sentimentul naturii, imagini reprezentative pentru modelul metonimic eminescian: *„Tresărind scânteie lacul/Şi se leagănă sub soare“, „Las aleanul să mă fure“, „Apa sună somnoroasă“, „Ea în valuri sperioase/Se azvârle“, „Şi vorbesc cu-atât de multe / Înţelesuri“,* fiindcă poetul simte nevoia să sugereze cu subtilitate raportul dintre om şi univers. De aceea, tot prin subtile metonimii, sugerează sentimentul de iubire, atribuind cucului întrebarea: — *„Unde-i sora/Viselor noastre de vară?“,* dar şi din compararea iubitei cu o zână: *„Mlădioasă şi iubită,/Cu privirea ostenită,/Ca o zână să răsară/Tuturora”.*

Tot printr-o metonimie, sentimentul de iubire este transferat teiului: *„Teiul vechi un ram întins-a,/Ea să poată să-l îndoaie,/Ramul tânăr vânt să-şi deie/Şi de braţe-n sus s-o ieie,/Iară florile să ploaie/Peste dânsa“,* fiindcă teiul este o subtilă ipostază a eului poetic, ca şi izvorul: *„Se întreabă trist isvorul:/ — „Unde mi-i crăiasa oare?/Părul moale despletindu-şi,/Faţa-n apa mea privindu-şi,/Să m-atingă visătoare/Cu piciorul?”*

Motivul comuniunii dintre om şi natură, sugerat prin tei, izvor, cuc, devine dominant prin intervenţia poetului: — *„Pădure dragă,/Ea nu vine, nu mai vine!/Singuri, voi, stejari, rămâneţi/De visaţi la ochii vineţi,/Ce luciră pentru mine/Vara-ntreagă“.*

Sentimentul de tristeţe şi melancolie din finalul poeziei dă o notă de elegie: *„Ce frumos era în crânguri,/Când cu ea m-am prins tovarăş!/O poveste încântată/Care azi e-ntunecată...“* şi determină chemarea: *„De-unde eşti revino iarăşi,/Să fim singuri!“.*

16.21. Mihail Eminescu — *Trecut-au anii...*

Trecut-au anii... este o meditație pe **tema** *panta rhei* și, în același timp, o elegie, fiindcă mesajul ei este romantic, afectiv și constă în sentimentul de tristețe, cauzat de trecerea inexorabilă a timpului, de prefigurarea sfârșitului tragic: *„Iar timpul creşte-n urma mea ... mă-ntunec!“*.

Lumina, seninătatea, care dădeau farmecul vieții de copil *(„Ce fruntea-mi de copil o-nseninară“),* au trecut, acum se prefigurează întunericul etern al morții *(„Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri, / O, ceas al tainei, asfințit de sară“).* Acest gând al trecerii în întuneric generează sentimentul de tristețe.

Insensibilitatea, determinată de paralizanta idee a morții, face ca izvorul poeziei să secе în sufletul poetului *(„Să fac, o, suflet, ca din nou să tremuri / Cu mâna mea în van pe liră lunec“).* Trecutul s-a mistuit în „*zarea tinereții*“, atunci când poetul trăia încântarea și mișcarea sufletului ce i-o dădeau poveștile, doinele, tradițiile, datinile: *„Căci nu mă-ncântă azi cum mă mişcară / Poveşti şi doine, ghicitori, eresuri“*.

Această insensibilitate determină o amuțire lăuntrică a spiritului *(„Şi mută-i gura dulce-a altor vremuri“),* o prefigurare a unui sentiment de durere, care devine dor, așa cum o spune și eroina în *Luceafărul („O, de luceafărul din cer / M-a prins un dor de moarte“)* și o mărturisește poetul în elegia *Mai am un singur dor,* fiindcă pentru romanticul autentic moartea este voluptatea supremă.

Tema *panta rhei* o găsim în primele versuri: *„Trecut-au anii ca nori lungi pe şesuri / Şi niciodată n-or să vie iară“*. Această curgere a timpului nu este doar un fapt exterior, ci un proces interior al dobândirii conștiinței de sine *(„Abia-nțelese, pline de-nțelesuri“)*. Această continuă descoperire este semnul penetrării în interiorul Cuvântului, este semnul împărtășirii cu harul, ce însoțește drumul spre conștiință. Metafora *„ceas al tainei“* sugerează că momentul sfârșirii vieții *(„asfințit de sară“)* îi va revela marea taină a eternității. Metafora *„Şi mută-i gura dulce-a altor vremuri“* este cea mai semnificativă pentru a exprima conceptul de *panta rhei.* Ea este urmată de metonimia *„Iar timpul creşte-n urma mea...“*.

Drama poetului este această pierdere a luminii interioare, mărturisită în final *„mă-ntunec“*, ca o prefigurare a destinului său.

16.22. Mihail Eminescu — *Sonete (III) (Când însuşi glasul...)*

Poezia este o idilă. Poetul își reamintește un moment fericit, determinat de prezența iubitei.

Tema iubirii se împletește aici cu renunțarea, act sacrificial interior în *Bhagavad-Gita,* care determină dobândirea liniștii, a echilibrului și armoniei interioare, exprimată prin versurile: *„Când însuşi glasul gândurilor tace, / Mă-ngână cântul unei dulci evlavii“*. Acest moment de echilibru face

posibilă apariția icoanei iubitei în oglinda conștiinței și o cheamă, fiind convins că, pe teritoriul conștiinței, poate comunica cu iubita devenită înger și trecută în eternitate: *„Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei? / Din neguri reci plutind te vei desface ?“*.

Iubirea ca amintire, iubita ca icoană este o altă nuanță a temei iubirii în poezia lui Eminescu. Poetul se întreabă, dacă puterea iubirii va mai putea readuce, pentru o clipă, imaginea iubitei: *„Răsai din umbra vremilor încoace, / Ca să te văd venind — ca-n vis, așa vii !“*.

Reconstituirea imaginii iubitei, aplecată deasupra sa, zâmbetul ei îl retrăiește cu intensitate: *„Te pleacă iar zâmbind peste-a mea față, / A ta iubire c-un suspin arat-o“*.

Iubirea rămâne în sufletul poetului după stingerea din viață a iubitei și este atât de intensă, încât îi dă retrăirea senzației că iubita este o prezență vie, fizică, apropiată: *„Cu geana ta m-atinge pe pleoape, / Să simt fiorii strângerii în brațe“*.

Trecutul rămâne însă o proiecție de conștiință, afectul își păstrează, ca și în poezia *La steaua,* vigoarea, dar realitatea nu poate fi schimbată: *„Pe veci pierduto, vecinic adorato !”*

Poezia este o idilă subtilă între poet și imaginea iubitei, redefinind cu o altă nuanță sensul de idilă, ale cărei ecouri le regăsim în meditația *La steaua.*

16.23. Mihail Eminescu — *La steaua*

La steaua este o meditație pe tema *fortuna labilis,* fiindcă steaua este un simbol al destinului și, potrivit concepției poporului român, destinul stelei este dependent de destinul omului. Acest destin este dezbătut de Eminescu în *Povestea magului rătăcitor în stele,* iar de poetul popular în *Miorița.*

Poezia este construită pe simboluri care sugerează și metonimii care inversează rolurile. Spre deosebire de sonetul III *(Când însuși glasul...),* unde poetul caută să readucă icoana iubitei în minte, aici avem o detașare, o renunțare, o înstrăinare. Textul este construit pe o analogie. Așa cum imaginea stelei, pe care-o vedem, din cauza depărtării în timp și spațiu, nu mai corespunde unei realități *(„Icoana stelei ce-a murit / Încet pe cer se suie: / Era pe când nu s-a zărit, / Azi o vedem, și nu e“)*, tot astfel când iubita, devenită iubire sau dor, nu mai există, lumina ei, icoana ei este încă prezentă în conștiința celor din jur: *„Tot astfel când al nostru dor / Pieri în noapte-adâncă, / Lumina stinsului amor / Ne urmărește încă“*.

Caracterul filosofic al poeziei este reprezentat de legea sublimării, sugerată în versul: *„Icoana stelei ce-a murit“*, corelat cu: *„Tot astfel când al nostru dor / Pieri în noapte-adâncă“,* prin conceptele de *fortuna labilis*

şi *panta rhei,* prin legea reacţiei *(„Azi o vedem, şi nu e“)*, prin legea armoniei şi echilibrului *(„La steaua care-a răsărit“)*.

Poezia poate fi înţeleasă, în contextul temei iubirii, şi ca o idilă trăită sub forma unei amintiri.

16.24. Mihail Eminescu — *Mai am un singur dor*

a) *Mai am un singur dor* are ca temă motivul comuniunii dintre om şi natură, sau mitul reintegrării, care, fiind tratată prin prisma sentimentului de melancolie şi tristeţe, se transformă într-o elegie sau într-o meditaţie pe tema destinului uman. Ideea textului este identitatea dintre poet, popor şi patrie, idee care îi caracterizează pe aproape toţi scriitorii, care reprezintă linia poeziei de specific naţional: Vasile Alecsandri, George Coşbuc, Octavian Goga, Lucian Blaga, Ion Barbu.

Nucleul generator al poeziei îl formează motivul dorului, de unde şi titlul *Mai am un singur dor.* Dorul este un sentiment specific poporului român şi exprimă aspiraţia către absolut, o stare de nelinişte, de dorinţa de a trăi sentimentul de iubire, de melancolie şi de tristeţe. El se împleteşte cu doina, alcătuind un motiv specific poporului român. Imaginile utilizate de poet sunt romantice. Trecerea în nefiinţă, sintetizată în mitul Marea Trecere, se împleteşte cu o evaziune în natură: *„Să-mi fie somnul lin / Şi codrul aproape, / Pe-ntinsele ape / Să am un cer senin“.*

Participarea naturii la această reintegrare va fi continuă. Toamna va da glas *„frunzişului veşted“,* izvoarele vor rosti o litanie: *„Pe când cu zgomot cad / Isvoarele-ntruna, / Alunece luna / Prin vârfuri lungi de brad“.*

Teiul sfânt îşi va întinde ocrotitor braţul unei crengi deasupra mormântului său: *„Deasupră-mi teiul sfânt / Să-şi scuture creanga“.*

Acelaşi sens integrator îl are înlocuirea *„sicriului bogat“* cu *„un pat din tinere ramuri“.* Comuniunea cu luceferii este un semn al mitului Marea Trecere: *„Luceferi, ce răsar / Din umbră de cetini, / Fiindu-mi prieteni, / O să-mi zâmbească iar“,* iar contopirea cu Pământul-Mumă este un alt mod de integrare în mit: *„Ci eu voi fi pământ / În singurătate-mi“.* Această contopire are la bază profunda identitate dintre poet, popor şi patrie.

b) *Mai am un singur dor* este o elegie romantică, fiindcă sentimentul de tristeţe structurează tema, ideea şi eul poetic, pentru că avem o evaziune în natură, în mit şi chiar în nefiinţă. Eminescu trăieşte, ca şi poetul popular din *Mioriţa,* evenimentele mitului autohton. Dacă în poemul *Luceafărul* aceste mituri sunt prezente în structura epică, aici ele sunt mai mult sugerate. Mitul Luceferilor este dezvoltat prin personificare: *„Luceferi, ce răsar / Din umbră de cetini, / Fiindu-mi prieteni, / O să-mi zâmbească iar“.* Tot astfel, mitul Pământul-Mumă participă la moartea poetului: *„Va geme de patemi / Al mării aspru cânt... / Ci eu voi fi pământ / În singurătate-mi“. „Teiul sfânt“* — prelucrare a mitului arborelui sacru — îşi va întinde creanga

protector asupra sa, repetând acelaşi procedeu. Sfânta Lună va veghea Marea Trecere a poetului, exponent al conştiinţei universale şi, corelativ, al soarelui spirit (*„Alunece luna / Prin vârfuri lungi de brad"*). Se sugerează mitul Cerul Tată, prin prezenţa bradului cosmic. Sentimentul naturii se împleteşte organic cu sentimentul de dor şi cu dragostea faţă de ţară. În acelaşi timp, poezia poate fi interpretată ca o meditaţie pe tema destinului uman (fortuna labilis). Poetul găseşte, ca şi păstorul moldovean din *Mioriţa,* un echilibru al universului, care se realizează prin sacrificiul său. Legea armoniei şi echilibrului exprimă înţelegerea lumii şi a universului, aşa cum o are poporul român, dar, în acelaşi timp, ea exprimă şi o trăsătură a clasicismului. Prezenţa şi a altor concepte clasiciste sugerează să se poată discuta despre sinteza adusă de Eminescu, deci discutarea poeziei ca o poezie programatică (ars poetica). Specificul naţional, ca trăsătură a romantismului, este prezentat prin integrarea miturilor populare, prin peisajul carpato-dunărean, prin accesibilitatea şi simplitatea doinei, poezia populară de care se apropie *Mai am un singur dor*. Eminescu se dovedeşte, prin aceasta, un poet de profund specific naţional.

c) *Mai am un singur dor* are patru variante: *De-oi adormi curând***,** *Nu voi mormânt bogat, Iar când voi fi mormânt, Mai am un singur dor.* Mihail Eminescu, ca şi Lucian Blaga în poezia *Gorunul***,** simte acea profundă unitate între om şi univers şi-şi imaginează momentul reintegrării ca o răscumpărare de toate dezamăgirile trăite într-o societate plină de contradicţii, de corupţie şi arivism, pe care le-a criticat în *Scrisorile* sale.

Universul eminescian este sintetizat prin simbolurile: luna, luceferii, marea, brazii, teiul, pământul, talanga, cântecul, precum şi prin miturile: Sfânta Lună, Sfintele Ape, Luceferii, Pământul-Mumă, Marea Trecere, Cerul Tată, prin Bradul cosmic şi este profund naţional. De aceea, elementele naturii: luna, brazii, apele, frunzele, marea, ca şi în *Mioriţa,* vor exprima durerea naturii, provocată de moartea poetului: marea *„Va geme de patimi",* teiul *„Să-şi scuture creanga",* iar toamna va da glas *„frunzişului veşted"*.

Moartea este o evaziune romantică în mijlocul naturii, care-l iubeşte, aşa cum vedem în poezia *O, rămâi* (*„O, rămâi, rămâi la mine, / Te iubesc atât de mult! / Ale tale doruri toate / Numai eu ştiu să le-ascult;"*). Ea, natura, va plânge ca o mamă trecerea în nefiinţă a poetului (*„Va geme de patemi / Al mării aspru cânt"*) şi îl va reprimi sub forma mitului Pământul-Mumă, dându-i o identitate cosmică: *„Ci eu voi fi pământ / În singurătate-mi"*. Îl va alina durerea, tristeţea, dorul, însingurarea. Poetul va realiza un drum spre eternitate, pe care în *Mioriţa* îl sugerează soarele şi luna, iar aici luceferii. Luna, ca simbol al principiului feminin, va aluneca peste vârfurile brazilor, sugerând curgerea timpului, fiindcă poetul, devenind Spiritul etern

şi nemişcat, va rămâne neclintit. În *Mai am un singur dor,* Mihail Eminescu pare a relua, după două milenii, elegiile încărcate de tristețea, trăită la Pontul Euxin, de poetul latin Ovidiu, ca o prefigurare a destinului național şi ca o primă exprimare a conştiinței naționale, pe care acesta o reprezenta.

d) Stilul eminescian se caracterizează prin echilibru şi armonie, prin integrarea organică a simbolurilor, a metaforelor şi a miturilor, prin marea varietate a sentimentelor degajate din text: tristețe, durere, duioşie, dor, melancolie, dragoste față de natura patriei.

Epitetele au rolul de a nuanța textul, dar şi de a mitiza: *„un singur dor", „cer senin", „sicriu bogat", „tinere ramuri", „teiul sfânt", „frunzişului veşted", „marginea mării", „somnul lin", „rece vânt"*. Ele se împletesc funcțional cu o serie de personificări, care exprimă mituri: *„Luceferi ce răsar... / O să-mi zâmbescă iar", „Va geme de patemi / Al mării aspru cânt...", „Doar toamna glas să dea / Frunzişului veşted",* în care găsim prelucrate mitul Luceferilor, mitul Sfintelor Ape, mitul comuniunii dintre om şi natură.

Simbolurile, cu forța lor de sugestie, vizează aceeaşi integrare prin mit în conştiința universală. Poetul devine pământ (*„Ci eu voi fi pământ"*), sugerând mitul Adam şi Eva, sau mitul Pământul-Mumă. Teiul Sfânt devine arborele sacru, care primeşte funcții umane: *„Deasupră-mi teiul sfânt / Să-şi scuture creanga"*. Alte simboluri sugerează principiile primordiale: apa (*„Pe-ntinsele ape", „La marginea mării"*), pământul (*„Ci eu voi fi pământ"*), aerul (*„Al serii rece vânt"*), focul (*„Luceferi ce răsar"*).

Metaforele au o profunzime deosebită. Moartea este văzută ca o adormire până la cea de a doua venire a Domnului Iisus (*„Somnul lin"*), în timp ce timpul îşi va continua curgerea (*„M-or troieni cu drag / Aduceri aminte"*).

Un alt efect (*„Va geme de patemi / Al mării aspru cânt"*) sugerează o metonimie a felului în care natura va plânge moartea poetului, făcându-se substituția dintre cauză şi efect. Versurile *„Ci-mi împletiți un pat / Din tinere ramuri"* aduc o sugerare a renaşterii ca efect al integrării în natură. Tot aşa versurile *„Alunece luna / Prin vârfuri lungi de brad"* sugerează momentul primordial, când bradul cosmic se iveşte din Sfintele Ape, purtând Soarele, Luna, Stelele, Luceferii, adică generând, ca în *Miorița*, Cerul Tată (*„Să am un cer senin"*).

16.25. Mihail Eminescu — *Peste vârfuri*

Cuvântul cheie este „corn", care pentru romantici însemna chemarea eternului, a cerului, ce dă acel *„dor de moarte"*, voluptatea supremă în estetica romantică. **Tema** poeziei este doar sugerată de conceptul *fortuna labilis,* cuprins în versul: *„Îndulcind cu dor de moarte"*.

Versul *„Peste vârfuri trece lună“* sugerează, prin simbolul lunii, prezența conștiinței universale, care este atât de subtilă, încât atinge doar vârfurile copacilor, munților, așa cum razele de lună ating aceste limite ale lumii create. Sensibil, codrul îi remarcă prezența: *„Codru-şi bate frunza lin“*, sugerând prin mişcarea frunzelor, simbol al destinului, al conceptului de *fortuna labilis,* această comuniune cu omul, care percepe vizita „oaspetelui“ din cer sugerată de corn, şi-i umple de farmec ființa: *„De ce taci, când fermecată / Inima-mi spre tine-ntorn? / Mai suna-vei dulce corn, / Pentru mine vre odată?“*.

Elegia este construită pe metonimii cu valoare de unicat, specifice stilului eminescian: *„Peste vârfuri trece lună“, „Codru-şi bate frunza“, „cornul sună“, „Îndulcind cu dor de moarte“, „Inima-mi spre tine-ntorn?“*.

Sentimentul de melancolie se împleteşte cu cel al naturii şi cu cel de dor într-un context afectiv, romantic eminescian.

Poezia poate fi interpretată şi ca un pastel, fiindcă tema naturii este dominantă.

16.26. Mihail Eminescu — *Tat twam asi*

Tat twam asi este o mantra (formulă sacerdotală indiană), care sintetizează legea identității şi a unității Sinelui Suprem. Această Cunoaştere este o iluminare, sensul ultim al procesului cognitiv, este sensul existenței, este răspunsul ontologic indian la întrebarea: Ce/Cine este adevărul? *(„Unde vei găsi cuvântul / Ce exprimă adevărul?“).*

Parabolele înțelepciunii sunt expuse concentric în capitolul VI, din *Chandogya-Upanişad*, de către Aruni fiului său Swetaketu şi tratează despre identitatea Sinelui Suprem cu cel individual, încheindu-se cu formula mantra: *„Tat twam asi Swetaketu“*. Întors de la studii, orgolios, Swetaketu primeşte de la tatăl său o lecție fundamentală, aflând că drumul în cunoaştere este continuu, că valorile conceptului de Cunoaştere sunt mereu altele, dar esența lor este aceeaşi. Aşa cum oalele au ca substanță lutul, aşa cum obiectele de aramă au ca substanță arama, tot aşa întreaga creație este susținută de Sinele Suprem, cu o fărâmă din puterea sa. El, Swetaketu, ajunge, din orgolios, la poziția lui Socrate: *„Eu ştiu că nu ştiu, ei nu ştiu că nu ştiu“*. Această smerenie duce la depăşirea limitelor cunoaşterii. De la cunoaşterea senzorială la cea filosofică, apoi la cea teologică şi foarte rar la cea mistică. De aceea termenul de *„sofrosyne“* înseamnă înțelepciune, dar simultan smerenie. Orgoliul întunecă ochiul minții. Smerenia Domnului Iisus Hristos a fost atât de mare, încât, Dumnezeu fiind, a acceptat să fie batjocorit, bătut şi răstignit. Poezia exprimă faptul că Eminescu a atins limita, la care poate ajunge filosofia şi a depăşit-o puțin, trecând spre poezia de factură teologică, religioasă, ca în *Rugăciune, Înviere, Răsai asupra mea*.

Legea identității, conținută în formula *Tat twam asi,* înseamnă a depăşi orice dialectică, orice dihotomie, de aceea textul poeziei este un punct terminus al unui proces de conştientizare destul de bine exprimat de la *Înger şi demon, Venere şi Madonă* la *Luceafărul.*

Fiica gingaşă de rege este o reprezentare a conştiinței pure, care generează în lume binele, cunoaşterea adevărului, are un destin divin, sugerat în *Luceafărul* prin simbolul Fecioara. Antitetic este prezentată conştiința decăzută printr-o femeie de stradă, cu „privirea sfioasă". Este o meditație pe tema *fortuna labilis*, dusă pe teritoriul unei parabole a unicității sinelui din *Upanişade*, sintetizând, prin simbolurile „lacrima" şi „roua", principiul apa, care generează suflul vital, aşa cum mintea se generează din hrană. Mintea se sublimează şi se contopeşte cu suflul, care ia naştere din apă. Suflul se contopeşte cu căldura, iar căldura cu divinitatea supremă. De aceea în liturghia ortodoxă, după epicleză (rugăciunea de sfințire, când Sfântul Agneț devine Trupul Domnului Iisus Hristos, iar vinul sângele Său) urmează adăugarea căldurii.

Cele două simboluri, *„lacrima"* şi *„roua"* sintetizează rădăcina celor două vieți. *„Fiică gingaşă de rege"* atinge rădăcina, căldura şi apoi Ființa, de unde reacția lumii *„Toată lumea ce te vede e de tine-nseninată"*, fiindcă exprimă conştiința de sine. Ea rămâne *„sfânta cea frumoasă"*, adică forma prin care se face sensibilă conştiința universală.

Tat twam asi este răspunsul, pe care trebuie să-l dea sufletul ajuns în pragul cerului. În tradiția filosofiei indiene, după moarte, sunt două căi: calea strămoşilor, care duce spre lună, de unde sufletul se întoarce în ciclul renaşterilor (Samsara) şi calea soarelui, luminată, care duce la identificarea cu Sinele Suprem. Ajuns în fața acesteia, la întrebarea *„Cine eşti tu?"* el trebuie să răspundă *Tat twam asi,* adică: *Acesta eşti tu*, ceea ce înseamnă pierderea identității sinelui şi contopirea în Sinele universal.

În creştinism, ființa se păstrează, nu se pierde, ci se sfințeşte. Prin sfințire, ea, ființa, ca entitate spirituală, devine asemenea Bunului Părinte al Vieții, care o reface dându-i *„strălucirea cea dintâi"*, din care a căzut protopărintele Adam.

Refăcut după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu, sufletul capătă o altă structură de lumină, devenind fiu al Luminii, al Învierii, al Împărăției. Destinul de *„vas ales"* şi de *„vas spurcat"* este o distincție esențială, făcută de voința divină, după o prealabilă încercare, în condițiile destinului general al unui neam. Fiica de rege este *„vasul ales"*.

Tat twam asi este punctul de limită al eului eminescian, în căutarea conştiinței de sine prin filosofie. Această limită o va depăşi prin cunoaşterea teologică din poeziile *Rugăciune, Înviere, Răsai asupra mea, Colinde,*

colinde. De la condiția de poet filosof, el vrea să ajungă poetul profet, poetul rugător, poetul sacerdot arhetipal.

16.27. Mihail Eminescu — *Rugăciune*

Oda *Rugăciune* este închinată Preasfintei Fecioare şi se înscrie pe **tema** poetul şi poezia, fiindcă poetul, ca şi preotul sau profetul, caută să realizeze, prin poezie, un nou raport între Dumnezeu şi sufletul neamului său.

De aceea poetul se adresează Preasfintei Fecioare, în calitatea ei de Doamnă a Cerului *(„Crăiasă alegându-Te")*, de Maică Preacurată *(„O, Maică Preacurată")*, de *„Regină peste îngeri"*, de apărătoare *„Fii scut de întărire / Şi zid de mântuire"* să înalțe şi să mântuie neamul românesc: *„Înalță-ne, ne mântuie / Din valul ce ne bântuie"*.

Sentimentul dominant este de adorație, ca formă elevată a temei iubirii *(„Privirea-Ți adorată / Asupră-ne coboară")*, fiindcă Preasfânta Fecioară este ocrotitoarea poporului român, este Maica noastră Preacurată, prin care trebuie să dobândim cea de a doua naştere din Duh Sfânt *(„Îngenunchem rugându-Te")*. Ea este Maica Luminii, adică a Domnului Iisus Hristos, Lumina Lumii şi din icoana de lumină a Maicii Domnului trebuie să se desprindă, ca o Lumină din Lumină, Pruncul Iisus în biserica inimii *(„Din neguri te arată, / Lumină dulce, clară")*, definit în *Apocalipsa Sfântului Ioan*, ca fiind Luceafărul *(„Rugămu-ne-ndurărilor / Luceafărului mărilor;")*. Maica Domnului este o mare rugătoare la tronul lui Dumnezeu, rugăciunea Ei este ascultată, fiindcă Ea a ascultat poruncile lui Dumnezeu. Poetul, devenit rugător, ştie că poezia trebuie să devină rugăciune. În poezia *Preot şi filosof,* Eminescu exprimă ideea că poetul, ca şi preotul sau filosoful, are cunoaşterea fundamentală, răspunsul asupra căruia a meditat îndelung, că sensul vieții pământeşti este dobândirea vieții veşnice. De aceea, în poezia *Întunericul şi poetul,* Eminescu enunță clar, direct ideea că poetul, ca şi preotul, trebuie să exprime raportul dintre Dumnezeu şi neamul său:

„Tu crezi că eu degeaba m-am scoborât din stele
Purtând pe frunte-mi raza a națiunii mele?"

Tema iubirii la Eminescu are la bază ideea că iubirea față de femeia-înger este o parte a iubirii față de Dumnezeu, o cale către Iubirea divină: *„Căci femeia-i prototipul îngerilor din senin"* (*Venere şi Madonă*), de aici obsesia de a căuta locul aripilor ei: *„Locul aripelor albe l-aş căta-n delirul meu"* (*Locul aripelor*). De aceea poemul *Luceafărul* şi întreaga poezie a lui Eminescu trebuie înțeleasă ca oglindind drumul spre cer al sufletului, de aceea poezia lui Eminescu este mare şi adevărată.

16.28. Mihail Eminescu — *Învierea*

Poezia *Învierea* este construită tot pe **tema** poetul şi poezia, în sensul arătat de poezia *Rugăciune* şi anume că poetul, ca şi preotul, trebuie să

exprime un nou raport între Dumnezeu şi sufletul neamului său, idee prezentă şi-n poeziile *Preot şi filosof, Întunericul şi poetul*, unde poetul devine o voce a neamului, ceea ce redimensionează valorile poeziilor *Revedere, Rugăciunea unui dac:*

„Românu-n trecut mare e mare-n viitor!
Şi tu vrei ca poetul să fie trecător“.

El trebuie să exprime idealurile poporului său, destinul naţional:

„A munţilor Carpatici sublime idealuri
Ce-noată-n a lui suflet cum 'noată-n mare valuri“.

De aceea chiar unele poezii ca *Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie* capătă un alt înţeles.

Poezia *Înviere* aduce conceptul de poet-preot al sufletului naţional, cel care: *„îngână cuvintele de miere, / Închise în tratajul străvechii Evanghelii“*.

Poetul, *„moşneagul cu barba ca zăpada“*, cunoaşte lupta ce-o dă *„veşnica viaţă“,* adică Mântuitorul cu moartea: *„Pieirea, Doamne Sfinte, căzu în orice colţ, / Înveninând pre însuşi isvorul de viețe“*.

El cere Bunului Părinte al Vieţii o *„rază mângâioasă“,* adică Lumina Lină a Duhului Sfânt. Ca la Sfântul Mormânt, unde la miezul nopţii, când se fac rugăciunile speciale de Înviere de către patriarhul ortodox, lumina din cer coboară şi din mâinile patriarhului Ierusalimului îşi aprind toţi lumânările, împlinind cuvântul *„Veniţi şi luaţi lumină!“*. Lumina cea cerească nu se dă decât ortodocşilor, fiindcă doar ei au credinţa cea adevărată: *„Deodată-n negre ziduri lumina dă năvală“*. Este momentul arhetipal al Învierii, consemnat poetic ca o minune:

„Colo-n altar se uită şi preoţi şi popor,
Cum din mormânt răsare Christos învingător“.

Întregul popor aduce jertfa laudei: *„Un clocot lung de glasuri vui de bucurie...“*. Poetul imaginează un imn: *„Cântări şi laude nălţăm / Noi, Ţie Unuia, / Primindu-L cu psalme şi ramuri / Plecaţi-vă neamuri, / Cântând Aleluia!“*. Poezia devine cântecul arhetipal, rostit la momentul arhetipal, de către preotul din veac, adică arhetipal, fiu al Împărăţiei, al Luminii, al Învierii, care este Poetul: *„Christos au înviat din morţi, / Cu cetele sfinte, / Cu moartea pre moarte călcând-o, / Lumina ducând-o / Celor din morminte!“*.

Poetul devine, astfel, un sacerdot, iar poezia este un act sacerdotal, prin care Eminescu încearcă să se apropie de marea tradiţie a poeziei româneşti, reprezentată de Niceta Remesianul, cel care a scris imnul *Te deum,* de marea valoare a poeziei de ritual, ca nucleu al poeziei sacre *(„Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate“ — Epigonii*).

16.29. Mihail Eminescu — *Răsai asupra mea...*

Sonetul, dedicat Maicii Domnului şi intitulat *Răsai asupra mea...,* are ca temă **conştiinţa** în forma ei cea mai înaltă, *conştiinţa ortodoxă,* reprezentată de Preasfânta Fecioară. Toate elementele poeziei devin metafore ale acestei sublime conştiinţe, sintetizată prin cele trei virtuţi teologale: credinţa, nădejdea şi dragostea *(„redă-mi credinţa", „Speranţa mea tu n-o lăsa să moară", „Ca să te-ador de-acum pe veci, Marie!").*

Metafora *„lumină lină"* este, de fapt, conceptul de conştiinţă creştină, a cărei prezenţă, ca model de gândire, se formează treptat în mintea, inima şi sufletul românului, prin harul Duhului Sfânt.

Este invocată Maica Domnului *(„O, Maică Sfântă, pururea Fecioară, / În noaptea gândurilor mele vină")*, pentru a-i reda tinereţea *(„Dă-mi tinereţea mea")*, credinţa *(„redă-mi credinţa")* şi cerul de stele *(„Şi reapari din cerul Tău de stele").* Poetul înţelege că cel smerit se va înălţa. De aceea îşi afirmă înstrăinarea dată de suferinţă şi smerenie: *„Străin de toţi, pierdut în suferinţa / Adâncă a nimicniciei mele"*, îşi afirmă neputinţele: *„Eu nu mai cred nimic şi n-am tărie".*

Preasfânta Fecioară este o întrupare a frumosului absolut, ca principiu ea este *kore kosmou*, frumoasa lumii, exprimarea cea mai deplină a principiului feminin. Ea este prototip al îngerilor, sensul speranţei, întruparea milei, ca virtute creştină şi metonimie a tuturor virtuţilor: curăţenia, cumpătarea, blândeţea, răbdarea, hărnicia, care, împreună cu smerenia, mila, credinţa, nădejdea şi dragostea, dau cele zece virtuţi creştine, prin care se exprimă conştiinţa creştină în forma ei cea mai înaltă, adică ortodoxia (dreapta credinţă).

Poetul trăieşte *kenoza* neputinţei, fiindcă: *„Tăria mea întru neputinţă se desăvârşeşte"*, de aceea se smereşte adânc spre a dobândi înălţarea prin **teonoză**, prin arătarea Maicii Preacurate cu Pruncul.

Această trăire, profund creştină, este semnul că poezia a pierdut, prin stingerea prematură a poetului, una din şansele de a dobândi o poezie pe dimensiunea sacrului. Adevărata valoare a spiritului eminescian abia apăruse, fiindcă cea mai înaltă valoare o are poezia sacră, iar cea de ritual devine nucleul sacrului. Poetul, din geniu, ar fi devenit Sfânt, aşa cum arăta Nichifor Crainic în *Nostalgia paradisului.* De aceea Eminescu este Mihail, adică înger. Particula il înseamnă în ebraică Dumnezeu, şi nu Mihai, adică înger negru, adică ateu, aşa cum îl numesc cei care-l denigrează, aruncând, fără să-şi dea seama, asupra poetului, întunericul conştiinţei lor demonizate.

16.30. Mihail Eminescu — *Sărmanul Dionis*

Nuvela *Sărmanul Dionis* este romantică, fiindcă ne aduce eroi excepţionali în împrejurări excepţionale. Călugărul Dan, din timpul lui Alexandru cel Bun, devine, prin reîncarnare, deci metempsihoză,

funcționarul Dionis. Împrejurarea excepțională este determinată de greşeala, pe care o face Dan, când răsfoieşte o carte magică, la îndemnul rabinului Ruben, devenit prin metamorfoză demon. Metamorfoza şi metempsihoza sunt deci împrejurările excepționale, romantice, pe care le trăiesc Dan şi Ruben.

Tema, eroii, conflictul şi subiectul sunt structurate pe conceptul de lume ca vis, concept preluat de Eminescu din filosofia lui Schopenhauer şi de aceea avem o continuă alternare de planuri între realitate şi vis.

Fantasticul este o trăsătură a romantismului. Îl găsim la Eminescu în nuvelele *Cezara, Avatarii faraonului Tla, Arhaeus, Moartea lui Ion Vestimie, Făt-Frumos din lacrimă.* Avem, în acelaşi timp, o evaziune în trecutul istoric, fiindcă acelaşi personaj Dionis – Dan trăieşte în două lumi paralele, sunt puse față în față două lumi, folosindu-se contrastul.

Fantasticul este o coordonată a gândirii eminesciene: *„În faptă lumea-i visul sufletului nostru“*, idee preluată din filosofia lui Fichte. Din acelaşi filosof, el mai preia idei ca: *„Orice credință este minunată şi creatoare de minuni. Dumnezeu există în clipa când cred în El“*. Este o idee paradoxală, care are o ambiguitate vicleană. Eminescu, sub masca lui Dionis, se găseşte într-o etapă de căutare.

Arhaeul lui Dionis se sublimează într-o imagine romantică. El duce un dialog cu tatăl său, al cărui chip iese din tablou, ceea ce îi aduce o alunecare extatică în vis. Călugărul Dan trăieşte, în vis, o prefigurare a vieții sale viitoare, ca Dionis.

Textul are înserată o poezie, *Cugetările sărmanului Dionis*, care conține, de fapt, mesajul sub forma unei meditații pe tema *fortuna labilis.* El are o nuanță de umor, pe motan ar vrea să-l facă vornic peste un sat de mâțe, pe purice nu vrea să-l strivească, fiindcă alături de şoareci îi alungă singurătatea şi melancolia.

Nuvela are, ca nucleu epic, o carte *Arhitecturae cosmicae sive geometricae compendium,* un tratat de astrologie, la care sunt anexate un zodiac, sentințe greceşti, tâlcuiri de vise, o schemă mistică cu calcule geometrice, având la urmă o imagine a Sfântului Gheorghe, nimicind balaurul, ceea ce ar simboliza adevărul, nimicind neştiința. Din centrul de jăratic al acestei cărți, Dionis aude un glas, care-l întreabă: *„Unde să stăm?“*. El se vede pe o câmpie cu iarba cosită, cu cerul limpede şi adânc, cu nouri de jăratic.

Autorul caută să găsească planurile narative, prin care să-şi exprime ideea: *„Lumea-i visul sufletului nostru“*. Este un mod platonic de a concepe lumea sub forma a trei dimensiuni. Lumea ideilor eterne (*eidos*), a modelelor, lumea creată, materială, pe care o percepem cu simțurile noastre

şi nu-i decât o copie a modelelor eterne. Apoi avem lumea artei, care este o copie a lumii simţurilor.

Conceptul de corespondenţă este văzut într-o perspectivă kantiană: *„reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă“*. La Kant avem *„Cerul înstelat deasupra mea, legea morală în mine“*.

Prezent în text, conceptul de lume, ca univers al afectului, structurează tema, eroii, subiectul, dându-le o dezvoltare romantică. Maria, mama lui Dionis, este fiică de preot şi are faţă de Dionis o iubire maternă. Maria, iubita lui Dan, este fiica spătarului Tudor Mustaţă şi-l iubeşte pe Dan ca o logodnică.

Conceptul de lume ca număr este preluat din filosofia lui Pitagora şi este prezent în cartea lui Zoroastru. Omul este un număr într-un şir, Dumnezeu este definit de rabinul Ruben-diavol, ca fiind toate timpurile şi toate neamurile. Este o concepţie panteistă, care confundă creaţia cu Creatorul. Omul este unitatea, Unul, iar Dumnezeu — Totul, ca în filosofia lui Platon, în dialogul *Parmenides.*

Nuvela este o meditaţie pe teme, motive filosofice din Platon, Fichte, Schopenhauer, Kant, redate într-o haină romantico-fantastică, cu metamorfoze, metempsihoze, ca în *Avatarii faraonului Tla.*

Genul acesta de nuvelă fantastică, în care un **eu** etern – eidos – **arhaeus** ia diferite întrupări, este romantic. Mihail Eminescu deschide în proza românească seria prozatorilor, care vor cultiva nuvela fantastică: I.L.Caragiale, Mircea Eliade, Vasile Voiculescu. Mihail Eminescu rămâne poet chiar şi când se exprimă în proză, aşa cum I.L.Caragiale rămâne dramaturg, chiar când scrie proză, aşa cum Arghezi rămâne prozator, atunci când face versuri. De aceea limbajul eroilor din *Luceafărul* rămâne unic, cum este cel eminescian. Nu avem plurilingvism, fiindcă în proza lui Eminescu nu avem trăsăturile textului în proză.

16.31. Mihail Eminescu — *Făt-Frumos din lacrimă*

a) Basmul *Făt-Frumos din lacrimă* are ca *temă* mitul Sfântul Soare, în ipostaza antropomorfă de Făt-Frumos, iar *ideea* este că binele învinge.

Subiectul este o succesiune de motive, ca în basmele populare. Primul motiv este al împăratului, care obţine un copil excepţional, printr-o împrejurare excepţională. La rugămintea împărătesei, icoana Maicii Domnului dă o lacrimă sfântă, pe care împărăteasa o soarbe şi dobândeşte un fiu. De aceea îl va numi Făt-Frumos din lacrimă. Copilul creşte repede şi devine voinic, de aceea vrea să rezolve conflictul cu împăratul vecin şi să curme războaiele purtate de tatăl său.

Al doilea motiv este al frăţiei de cruce, pe care-l vom regăsi la Martha Bibescu şi la Panait Istrati în *Codin*. Făt-Frumos pleacă la împăratul vecin, care-l primeşte după tradiţia ospeţiei şi-i propune să trăiască în pace, ba mai

mult, să devină fraţi de cruce. Datina frăţiei de cruce este un ritual străvechi şi constă într-un jurământ, ce se face între doi flăcăi, să se ajute în viaţă ca fraţii, jurământ pecetluit cu sânge, rezultat dintr-o tăietură sub formă de cruce, pe braţul stâng.

Al treilea motiv este al Mumei-Pădurii, care vine să ia birul de suflete de copii şi să-i înghită ca un balaur. Motivul îl regăsim în mai multe poveşti, dar şi în literatura hagiografică, în legătură cu Sfântul Gheorghe. Făt-Frumos o trânteşte pe Muma-Pădurii într-o piuă de piatră, prăvale o stâncă peste ea şi o ferecă cu şapte rânduri de lanţuri. Muma-Pădurii fuge cu tot cu stâncă şi lanţuri. Făt-Frumos o urmăreşte şi găseşte pe frumoasa fată a Mumei-Pădurii.

De aici avem motivul Sfânta Lună, fiindcă fata Muma-Pădurii are părul de aur, haina ei părea un nor de raze şi poartă o cunună de mărgăritărele. Ea toarce, dintr-o furcă de aur, un fir ca o rază de lună, deci atributele ce-o însoţesc pe Ileana Cosânzeana. Această fată schimbă poziţia celor două *„buţi cu apă“* şi *„cu puteri“,* spre a-i înlesni lui Făt-Frumos victoria în lupta cu Muma-Pădurii. Când Făt-Frumos o omoară pe Muma Pădurii, se declanşează stihiile şi o furtună violentă. Făt-Frumos şi fata Muma-Pădurii se întorc la împăratul vecin, care nu ştie cum să-i mulţumească pentru felul în care i-a salvat împărăţia de o aşa pacoste.

Motivul Ghenarului este introdus prin mărturisirea împăratului vecin, care îi devenise frate de cruce lui Făt-Frumos, că o iubeşte pe fata Ghenarului şi-l roagă să i-o răpească. Motivul *mireasa răpită* este prezent în literatura populară, dar Eminescu complică acţiunea, fiindcă Făt-Frumos ratează în cele două încercări şi este azvârlit de Ghenar în nori, cade ca pulbere pe pământ, devine un izvor, din care beau Domnul Iisus Hristos şi Sfântul Petru. La cuvântul Domnului, el redevine om. Este motivul creştin al minunilor.

Motivul calului năzdrăvan, pe care-l are Făt-Frumos, are în acest basm o variantă a calului cu şapte inimi. Întors la castelul Ghenarului, este prefăcut de fata acestuia într-o floare şi aşezat într-o glastră. Când fata află, de la Ghenar, cum poate obţine Făt-Frumos calul năzdrăvan, el aude şi pleacă să-l obţină. Aici avem motivul ajutorului ce-l dau omului cele mai neînsemnate vieţuitoare. Făt-Frumos, în drum spre mare, unde locuieşte baba vicleană, salvează pe împăratul ţânţarilor şi pe împăratul racilor. Fără ajutorul lor, Făt-Frumos n-ar fi izbutit să treacă prin cele trei încercări, la care-l pune baba vicleană, simbol al lumii răului, fiindcă ea noaptea *„cade într-un somn adânc, iar sufletul ei de vampir suge inimile celor care mor, ori pustieşte sufletele celor nenorociţi“*. Cele şapte iepe, pe care trebuia să le păzească Făt-Frumos, sunt scoase de ţânţari din pădurea, unde se ascunseseră şi din mare de către raci. Făt-Frumos trece cu bine şi a treia

noapte cu ajutorul unei fete, care locuia la baba cea vicleană. Fata voia să scape de la babă şi de aceea ia o perie, o năframă şi o gresie, se ascunde în pădure, aşa cum stabilise cu Făt-Frumos. Motivul calului năzdrăvan intră acum în prim-plan. Baba vicleană ascunde într-un tretin slab, aşezat pe un gunoi, cele şapte inimi ale cailor ei, ca să-l înşele pe Făt-Frumos. Dar Făt-Frumos ştie viclenia, ia calul cel slab şi pleacă în grabă, luând-o în drum pe fata ce locuia cu baba. Când baba îi urmăreşte, fata aruncă peria, care devine o pădure, apoi gresia, care devine o stâncă, dar baba trece de ele. Când aruncă năframa, aceasta se prefăcu într-un lac. Baba se străduieşte să-l treacă, dar Făt-Frumos loveşte cu buzduganul miazănoaptea, aceasta cade la pământ, baba este cuprinsă de somn şi se îneacă. Calul năzdrăvan sfătuieşte pe Făt-Frumos să nu călătorească noaptea din cauza sufletelor morților, care se urcă în lună.

În timpul nopții, Făt-Frumos are un coşmar, în care vede cum scheletele morților urcau spre lună. O dată cu ele pleacă şi fata, care locuise cu baba, fiindcă ea fusese adusă pe pământ cu vrăji. Dimineața, calul, care fusese plecat în timpul nopții, se întoarce şi-l duce pe Făt-Frumos la castelul Ghenarului. De data aceasta, Ghenarul nu-l mai poate ajunge şi el pleacă cu fata acestuia. Îndemnat de calul lui Făt-Frumos, calul Ghenarului îl aruncă pe acesta în nori, transformându-l într-o constelație.

Motivul Ilenei Cosânzene revine în finalul basmului, fiindcă fata Mumei-Pădurii, aşteptându-l pe Făt-Frumos, s-a închis într-o grădină şi cu lacrimile ei a umplut o scăldătoare. Acum, de bucurie, aflând de venirea lui Făt-Frumos, stropi cu ele grădina şi ea se umplu cu lăcrămioare. Făt-Frumos îşi spală fața în baia de lacrimi, se înveleşte în mantaua țesută din raze de lună şi se culcă. Alături de el împărăteasa, adică Ileana Cosânzeana, transfigurată din fata Mumei-Pădurii, visează cum Maica Domnului desprinde din cer două stele şi i le aşază pe frunte.

b) Caracterul romantic al prozei lui Eminescu este cel mai bine exprimat în basmul *Făt-Frumos din lacrimă*, unde toți eroii au un caracter excepțional şi acționează în împrejurări excepționale.

Făt-Frumos are însuşirile mitului Sfântul Soare. Este viteaz, drept, îşi respectă cuvântul dat, îi ajută pe toți şi de aceea este ajutat de țânțar, de rac, de fata ținută cu vrăji de baba vicleană, de fata Ghenarului, de fata Mumei-Pădurii, care devine, printr-o subtilă metamorfoză, Ileana Cosânzeana, adică Sfânta Lună.

Finalul basmului dezvoltă romantic mitul Sfântul Soare şi mitul Sfânta Lună, dovedind faptul că Eminescu cunoştea bine mitologia populară. Redăm, spre exemplificare, o legendă a horei:

„Un roi de raze venind din cer a spus lăutarilor cum horesc îngerii, când se sfinţeşte un sfânt şi roiurile de unde răsărind din inima pământului

le-a spus cum cântă ursitoarele, când urzesc binele oamenilor. Astfel lăutarii măiestriră hore înalte şi urări adânci".

Modul, în care este descrisă rochia de mireasă a Ilenei Cosânzene, exprimă o cunoaştere profundă a mitului:

„Trandafirul cel înfocat, crinii de argint, lăcrămioarele sure ca mărgăritarul, mironosițele viorele şi florile toate s-adunaseră vorbind fiecare în mirosul ei şi ţinură sfat lung cum să fie luminile hainei de mireasă; apoi încredinţaseră taina lor unui curtenitor flutur albastru stropit cu aur. Acesta se duse şi flutură în cercuri multe asupra feţei miresei, când ea dormea, şi-o făcu să vadă, într-un vis luciu ca oglinda, cum trebuia să fie-mbrăcată. Ea zâmbi, când se visă atât de frumoasă".

Câmpul cu flori, cerul cu stele, marea cu valuri sunt modelele veşmintelor, pe care le poartă Ileana Cosânzeana. Chiar şi hainele de mire ale lui Făt-Frumos au o valoare simbolică, mitică, dovadă a deosebitei documentări a lui Eminescu, dar şi a capacității lui de a transfigura realitatea:

„Mirele-şi puse cămaşa de tort de raze de lună, brâu de mărgăritare, manta albă ca ninsoarea".

Stilul prozei fantastice a lui Eminescu este romantic, cu multe epitete, metafore, metonimii, personificări, spre a reda permanenta evaziune în basm, în natură, în mit, o permanentă prezență a fantasticului, o metamorfoză permanentă a textului, a eroului, de la un episod la altul, printr-o logică de vis.

Ambii rămân eterni, fiindcă existența lor trancede realitatea lumii, fiindcă pentru Feții-Frumoşi *„vremea nu vremuieşte"*, aşa cum şi pentru Eminescu, acest Făt-Frumos al poeziei romantice universale; vremea nu numai că nu l-a îngropat în uitare, ci dimpotrivă, a făcut să crească aura sa de Luceafăr al literaturii române.

16.32. Mihail Eminescu — dramaturgia

Personalitate complexă, Mihail Eminescu a fost nu doar poetul cel mai important al secolului al XIX-lea, ci în acelaşi timp prozator, dramaturg, ziarist, om al şcolii ca revizor şcolar, om al cărții ca director al Bibliotecii Centrale Universitare, folclorist, actor şi sufleor, deci om al scenei. Era firesc să încerce să realizeze texte pentru teatrul românesc, ba mai mult, să-şi propună a realiza un *Decameron* dramatic, alcătuit dintr-un ciclu de drame, inspirate din istoria națională: Neamul Muşatin, Alexandru cel Bun, Ştefan şi Ilia, Ştefan cel Mare, Bogdan cel Chior, Ştefan cel tânăr, Petru Rareş, Alexandru şi Ilieş, Alexandru Lăpuşneanul, Despot Vodă, piese pe care le vor realiza Vasile Alecsandri, Barbu Ştefănescu Delavrancea, fiindcă moartea prematură a lui Eminescu a făcut ca acest proiect grandios să

rămână la o fază incipientă, de fragmente, de componente ale unui proces creator în perioada de gestație.

Drama *Bogdan Dragoș* are realizate două fragmente. În fragmentul actului I, intitulat *Cornul lui Decebal,* avem o luptă pentru putere între Voievodul Dragul, a cărui domnie este subminată, şi vărul său Sas. Acesta îl înconjoară cu oamenii săi, iar Bogdana, soția lui, îl otrăveşte spre a-l ajuta pe Sas să-i ia tronul. Fiul lui Dragul este Bogdan Dragoş, care este îndrăgostit de Ana. Conflictul puternic şi intriga de factura shakeasperiană promiteau o dramă romantică istorică. Fragmentul al doilea este o alunecare spre o melodramă desuetă, lungind cu imagini inutile dialogul dintre Bogdan şi Ana. Rugăciunea Anei, din finalul fragmentului, este, probabil, prima variantă a ceea ce va deveni poezia *Răsai asupra mea.*

Melodrama *Amor pierdut – viață pierdută* (Emmi) are un aspect de vodevil cu părți cântate, aşa cum văzuse în trupele lui Caragiali şi Pascali. Este o piesă într-un act, în care Emmi, o tânără capricioasă, îl iubeşte încă din copilărie pe Vasile, fiindcă, deşi era cu vreo 20 de ani mai mare, se juca cu ea.

Acțiunea se petrece la Baden-Baden, unde Emmi este internată într-un sanatoriu, iar doctorul îi spune lui Alecu, un tânăr, care o iubeşte, că fata nu va trăi mult. Orice bucurie îi poate prelungi viața, orice durere o poate omorî. Venirea lui Vasile provoacă această bucurie, iar vestea plecării lui spre Italia cu o altă femeie o omoară.

Schițele pentru drama *Mira* cuprind fragmente de scene, în care Ştefăniță Vodă, probabil nepotul lui Ştefan cel Mare, duce o viață de desfrâu, în loc să aibă iubirea izbăvitoare pentru Mira, fecioara înger. Oscilația lui Eminescu către perioada lui Petru Rareş, în care Mira moare, dar ar rămâne ca o icoană în sufletul voievodului, arată că autorul încă nu-şi clarificase nici perioada, nici problematica, pe care trebuia s-o dezbată, de aceea şi conflictul este neconturat.

Fragmentul *Alexandru Lăpuşneanul* contura elementele unei drame realiste. Alexandru Lăpuşneanul, viclean şi cinic, determină moartea viteazului Gruie, prefăcându-se că trimite prin vărul său, vistiernicul, o carte de iertare la cetatea Hotinului, unde acesta era închis de turci. Vistiernicul o înşală pe Bogdana, soția lui Gruie, că-l salvează, dacă-i acceptă iubirea. Gruie este ucis de turci, fiindcă vistiernicul omite să ducă scrisoarea de iertare a lui Vodă. Aflând de acest lucru, Alexandru Lăpuşneanul dispune ca vistiernicul s-o ia de soție pe Bogdana şi-i dă o moşie ca zestre. Cinismul domnului Lăpuşneanu este interpretat ca un act de dreptate, care spală ruşinea Bogdanei, îi dă posibilitatea să-şi crească copiii şi împlineşte pravila rostită de vlădică şi anume că cel ce înşală o femeie, să fie ucis, sau s-o ia de soție. În acelaşi timp, Lăpuşneanu îşi arată intenția ca viteazul Gruie şi

după moarte să fie pedepsit, adică spânzurat şi dat hrană în codru lupilor şi corbilor, fiindcă ura lui nu are limite. Este o imagine influenţată de nuvela lui Costache Negruzzi *Alexandru Lăpuşneanul,* şi nu cea reală a voievodului, nevoit să răpună oligarhia boierească, trădătoare a intereselor naţionale.

Fragmentele dramei *Mureşan* caută să ne dea imaginea poetului arhetipal, reprezentant al conştiinţei naţionale, care are o confruntare cu *Anul 1848,* personaj simbol al Timpului, ca mod de exprimare a duhului lumesc. Acesta vrea să distrugă „sufletul divin" al neamului românesc. Acest pseudopersonaj, *Anul 1848,* rosteşte împotriva lui Mureşan, apărător al sufletului românesc, un blestem: *„Moartea să te cuprindă în braţele ei de viu/ În suflet să-ţi domnească un seraf surd şi mut/ Şi-o secete cumplită în capul tău tăcut!" ... „Cu raza morţii negre eu fruntea ta ating/ Şi harfa ta o sfarm şi geniul ţi-l sting!"*. În scena următoare, Silfii de lumină şi vocea lui Isis exprimă conceptul romantic de lume ca vis, în care pătrunde poetul Mureşan: *„Eu voi căuta cu fală ca leul ce-a învins,/ Iar tu luceşte pală al deşteptării vis!"*.

În alt fragment vedem mai puternică influenţa poeziei germane, a lui Goethe probabil, unde apar ca personaje: Visurile, Vântul, Regele Somn, Delfinul, Undele, Sirena, Ondina, Călugărul.

În dramaturgie, Mihail Eminescu rămâne mult în urma lui Vasile Alecsandri, care realizează, în *Ovidiu*, *Fântâna Blanduziei*, *Despot Vodă*, drame romantice de certă valoare. El nu se documentează când porneşte să realizeze drama Decebal, nu poate problematiza conflictul, nu are datele reale ale desfăşurării războaielor dintre daci şi romani.

Lui Eminescu îi lipsesc lecţiile de artă dramatică, pe care le-a audiat I.L.Caragiale la Conservator, ca nepot al lui Costache Caragiale. De aceea mai toate încercările dramatice ale lui Eminescu sunt marcate de diletantism, spre deosebire de I.L.Caragiale, care au un înalt profesionalism. Aceasta este explicaţia faptului că Eminescu a renunţat la o mulţime de proiecte: *Cel din urmă Muşatin*, *Ovid în Dacia*, *Genaia*, *Doamna Chiajna*, *Bogdan Vodă.* El parodia după Shakespeare, Richard al III-lea în piesa *Împăratul*, *împărăteasa* şi căuta specificul naţional în *Cenuşotcă*.

16.33. Mihail Eminescu — *Andrei Mureşan*

Subintitulat *Tablou dramatic într-un act* fragmentul atribuie poetului ardelean Andrei Mureşan un solilocviu, alcătuit din versuri pe tema **fortuna labilis** (*"E plan, precugetare,/ În şirul orb al vremii şi-a lucrurilor lumei?/ Sau oarba întâmplare fără-nţeles şi ţinută/ E călăuza vremii?"*). Poetul se-ntreabă: *"Ce legi urmează vremea?"* Nu cumva vremea este oarbă: *"E vo dreptate-ntr-asta sau oarbă-mparte bobii/ Soarta fără-de-lege?"*. Întrebarea este retorică, fiindcă soarta aduce *"Atâta neferice pe ţara mea pustie"* ca şi

astăzi din cauza faptului că neamul românesc îşi plăteşte păcatele în această lume spre deosebire de cele bogate şi puternice, care trăiesc din jaf şi cotropire, fiindcă popoarele conduse de închinătorii la demoni se vor osândi la focul cel veşnic, odată cu **răul** (*"Sâmburele lumii"*) adică Satan (*"O, Satan! Geniu al desperării"*).

Îndemnul *"Şi sfărâmaţi c-o mândră strigare triumfală/ Ordinea cea nedreapta şireată, infernală"* va fi reluat în poemul *Împărat şi proletar,* unde accentele de critică socială sunt bine conturate. Aici aceste note critice sunt mai vag exprimate: *"Voi v-aţi hrănit duşmanii, i-aţi apărat cu sânge,/ În loc de-a sparge capul năpârcei sub picior,/ Voi aţi crescut-o mare şi astăzi vă zugrumă"*. De aceea şi reorientarea maselor spre stânga ca urmare a nedreptăţilor făcute de jaful organizat de partidele politice şi de organismele internaţionale, de mafiile care le-a demascat poetul.

Scepticismul determinat de lecturile din Arthur Schopenhauer determină meditaţiile versificate: *"Când un popol/ Începe a fi nobil şi generos în cuget,/ Atunci a lui cădere şi moarte sunt aproape,/ Căci numai răul are puterea de-a trăi"*.

Conceptul de *"Carpe diem"* ar vrea să fie într-un fel poate mesajul pus în gura lui Andrei Mureşan: *"Aici fiţi mari, puternici, aici fiţi fericiţi/ Aici spirit, curagiul şi pumnii au valoare/ În mână de vei prinde-a istoriei carte"*.

Mesajul propriu-zis este însă concentrat în versurile: *"Stinge, Doamne, cuvîntul nimicirii/ Adânc, demonic-rece, ce-n sufletu-mi trăieşte,/ Coboară-Te în mine, mă fă să recunosc/ C-a Ta făptură slabă-s. Nu mă lăsa să sper/ Că liber-mare-mândru prin condamnarea Ta./ N-oi coborî în iaduri de demoni salutat"*. Poetul trăieşte dramatic războiul interior cerând lui Dumnezeu: *"Nu răscoli-n bătaie-Ţi ruinile sfărâmate/ A lumii-mi dinăuntru"*.

Imaginea poetului reprezentant al conştiinţei naţionale se concentrează în jurul unui simbol (*"E un stejar"*) cu care este asemănat poporul român (*"aşa, poporul meu,/ În tine e puterea-ţi, nălţarea-ţi şi pieirea-ţi"*). Acest stejar a trecut *"Prin viscole turbate, prin arşiţă şi-ngheţ"*, fiindcă nici un neam din lume n-a trecut prin atâtea năvăliri ale tuturor tălharilor lumii: *"Popoarele barbare/ Ce-au cotropit românii sunt vijelii măreţe"*. Românii au trecut prin aceste vijelii: *"Iar stejarul/ Poporului meu tare ridică şi-azi în vânturi/ Întunecata-i frunte şi proaspăta lui frunză"*, ca un stejar.

În final apare ideea care a generat şi poezia: *Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie*: *"- O, naţie iubită!/ Vei înţelege doru-mi, vei şti să-l preţuieşti?/ Voi să te văd, iubito! nu fericită - **mare**!"* Este dimensiunea patriotică a mesajului, care însoţeşte întreaga creaţie a lui M. Eminescu, mesaj care va fi cel mai bine exprimat în *Scrisoarea III*.

17. Mihail Eminescu — universul poetic
(PLAN DE IDEI)

17.1. Marile teme ale universului eminescian

a) Natura – temă romantică şi de specific naţional:

– natura – mod de a exprima armonia şi echilibrul – ca o concepţie despre lume şi viaţă a poporului român – *Mai am un singur dor, Revedere.*

– natura – o exprimare a motivului comuniunii dintre om şi natură – *Revedere, O, mamă, Lacul, Dorinţa, Sara pe deal, Şi dacă...*

– natura – mod de a sugera valorile eului poetic – *Sara pe deal* – omul — centru al universului – *Scrisoarea I* – spiritul generator al lumii.

b) Iubirea – lege fundamentală a universului – generează lumea prin unirea principiilor masculin şi feminin, a spiritului cu natura – temă romantică – *Luceafărul „Primind o altă lege":*

– iubirea – valoare romantică fundamentală – *Luceafărul – „o oră de iubire"* pentru veşnicia sa.

– iubirea – lege generatoare a armoniei şi echilibrului – *Sara pe deal*.

– iubirea – mod de a exprima patriotismul – *Scrisoarea III, Revedere.*

c) Istoria – exaltarea trecutului glorios şi critica prezentului decăzut:

– evaziunea în trecutul istoric – mod de a cultiva patriotismul – *Scrisoarea III.*

– Mircea – tipul domnului patriot, opus liberalului demagog.

– rolul literaturii în viaţa social-istorică – *Epigonii.*

– istoria – prilej de meditaţie pe tema *fortuna labilis – Memento mori, Împărat şi proletar*.

– critica prezentului decăzut – punct de conexiune cu atitudinea critică realistă în *Scrisori*.

d) Omul şi societatea – temă realistă a universului eminescian:

– Garabet Ibrăileanu *Spiritul critic în cultura românească* – Eminescu – culme a spiritului critic în Moldova.

– critica societăţii burgheze – instituţii, moravuri, ideologie – *Scrisoarea I, Scrisoarea III, Împărat şi proletar*.

– tipuri realiste – proletarul (*Împărat şi proletar*), demagogul (*Scrisoarea III*).

e) Conştiinţa – drumul cunoaşterii de sine – soarta omului de geniu – temă specific eminesciană:

– caracterul excepţional al celui ce dobândeşte cunoaşterea de sine – *Scrisoarea I.*

– raportul dintre conştiinţă şi univers – raportul omului de geniu cu societatea – *Povestea magului călător în stele.*

– rolul omului de geniu – *Luceafărul*, *Odă (în metru antic)*, *Scrisoarea I*.

– izolarea şi înstrăinarea omului de geniu – *Luceafărul, Glossă.*

f) Mitul – temă de profund specific național – *Luceafărul*:

– mituri autohtone – Cerul Tată, Luceferii, Pământul-Mumă, Sfintele Ape, Sfântul Soare, Sfânta Lună.

– mituri universale – Hyperion, Odin, Venus, Kama, Apolon.

– motive creştine – Sf. Vineri, Sf. Miercuri, îngerul, geneza.

17.2. Poetul şi poezia — temă şi motiv ale universului poetic — dimensiune a programului estetic

a) Conceptul de poet primeşte valori diferite de-a lungul creației sale:

– poetul este un luptător, un bard național – *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie.*

– poetul este un contemplativ – Cezarul – ipostază a eului – *Împărat şi proletar.*

– poetul este o conştiință socială – *Epigonii,* națională – *Revedere*.

– poetul este un înstrăinat, însingurat – *Luceafărul, Odă (în metru antic)*.

– poetul este un demiurg, care generează universul poetic – *Scrisoarea I.*

– poetul este o ipostază a conştiinței universale – *Luceafărul, Rugăciunea unui dac.*

– poetul este un generator al poeziei – *Criticilor mei.*

b) Conceptul de poezie:

– poezia este o expresie a idealurilor naționale şi sociale – *Epigonii, Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie.*

– poezia este o transfigurare a realității – *Epigonii – „strai de purpură şi aur“*.

– poezia este geneza unui univers spiritual – *Scrisoarea I.*

– poezia este adevărul în haină sensibilă – *Criticilor mei*.

– poezia este un joc, o delectare – *Epigonii – „voluptos joc cu icoane“*.

– poezia este conştiința sacrului – *Epigonii – „înger palid cu priviri curate“*.

– poezia este un mod de a modela personalitatea – *Luceafărul – „mreajă de văpaie“*.

– poezia este o imagine a universului național – *Revedere, Scrisoarea III*.

– poezia este universul conştiinței – *Luceafărul – „Din sfera mea venii ...“*

– poezia este retorică – *Criticilor mei – „când nimic nu ai de spus“*.

– poezia este lumea mitului – *Călin (file din poveste), Luceafărul.*

– poezia este o armă ideologică – *Împărat şi proletar*.

17.3. Caracterul filosofic al poeziei lui Eminescu — modelul intelectului

a) legile — model fundamental al gândirii şi al universului:

– legea iubirii: *Luceafărul – „primind o altă lege“*.

– legea armoniei şi echilibrului – lege fundamentală a creației: *Scrisoarea I, Luceafărul*.

– legea discriminării: *Luceafărul – „Eu sunt vie, tu eşti mort“*.

– legea înțelegerii: *Luceafărul – „Deşi vorbeşti pe înțeles / Eu nu te pot pricepe“*.

– legea identității: *Tat twam asi.*

– legea refracției: *Luceafărul – „Şi din oglindă luminiş.“*

– legea reacției: *Luceafărul – „Se stinse cu durere”*, *„Se aprindea mai tare“*.

b) principii

– primordiale: apa, aerul, focul, pământul – *Luceafărul.*

– platonice: Binele, Adevărul, Frumosul, Legea, Armonia – *Luceafărul*.

– kantiene: timpul, spațiul – *Luceafărul, Scrisoarea I.*

– generatoare: masculin (spiritul), feminin (natura) – *Luceafărul.*

c) concepte filosofice:

fortuna labilis – Scrisoarea I, Veneția, Luceafărul.

carpe diem – Floare albastră, Luceafărul.

panta rhei – Trecut-au anii..., Revedere, Luceafărul.

homo mensura – Glossă, Împărat şi proletar, Scrisoarea I.

lumea ca vis – *Împărat şi proletar, Scrisoarea III*.

lumea ca joc – *Luceafărul, Floare albastră, Epigonii.*

lumea ca număr – *Scrisoarea I, Sărmanul Dionis*.

lumea ca mit – *Călin (file de poveste), Luceafărul*.

lumea ca univers al afectului – *Dorința, Sara pe deal, Floare albastră*, *Atât de fragedă, Mai am un singur dor*.

d) concepte estetice:

– autonomia esteticului – *Luceafărul – „Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor şi rece“*.

– *catharsis – Luceafărul, Epigonii, Sara pe deal.*

– *mimesis – Luceafărul, Epigonii, Floare albastră.*

– specific național – *Revedere, Luceafărul*.

– transfigurarea realității – *Epigonii, Floare albastră.*

– *hybris – Luceafărul – „Scăldat în foc de soare“*.

– corespondență – *Luceafărul, Floare albastră*.

e) categorii:

– cunoaştere: senzorială, subtilă, de sine.

– conştiinţă: de sine, în sine, universală.

– afect: dor, dorinţă, iubire, patriotism, natură.

f) mituri: universale, autohtone.

g) simboluri: soarele, luna, toiagul, coroana, oglinda, castelul, stelele, fulgerul.

17.4. Evoluţia modelului uman

a) modele estetice – structurate pe o categorie estetică:

– romantice – îngerul, demonul (*Înger şi demon*), Arald, Maria *(Strigoii)*.

– realiste – parazitul (*Scrisoarea III*), agitatorul *(Împărat şi proletar)*.

b) prototipuri – eroi structuraţi pe un concept:

– clasice – Cezarul (concept de putere), proletarul (concept de muncă).

– romantice – Călin (mitul zburătorului), Mircea (conceptul de patrie), Baiazid (conceptul de putere).

– de factură barocă – Regele Lear (*Împărat şi proletar*).

c) arhetipuri – eroi structuraţi pe un principiu (arhe):

– fata de împărat – principiul feminin – *Luceafărul* – are ipostazele: copila, luna, Fecioara, Cătălina, doi tineri – chip de lut, mireasă.

– poetul – *Floare albastră – „Ca un **stâlp** eu stau în lună“*.

– bătrânul dascăl – *Scrisoarea I – „şi vecia într-un **număr**“*.

d) actanţi – care nu fac voia proprie, ci doar actul – structuraţi pe o lege:

– Hyperion – *Luceafărul* – reprezintă conştiinţa de sine – are şapte ipostaze: astru, fulger, lumină, angelică, demonică, gând, Hyperion.

e) Dumnezeu – Bunul Părinte al Vieţii – *„Părinte mă dezleagă“*.

– Demiurgul – *Luceafărul* – reprezintă conştiinţa universului – Legea, Sinele Suprem – *„Jur împrejur de sine“*. Creatorul *(„Vedea, ca-n ziua cea de-ntâi,/ Cum isvorau lumine;”).*

17.5. Modelul estetic

a) dimensiunea romantică:

– eroi excepţionali în împrejurări excepţionale: Călin, Hyperion, Arald.

– tema, eroii, conflictul, subiectul – structuraţi pe afect: *Luceafărul, Călin (file din poveste), Sara pe deal, Floare albastră.*

– evaziunea în vis, basm, natură, trecutul istoric, decor oriental: *Luceafărul, Călin, Scrisoarea III, Floare albastră, Memento mori.*

– exaltarea trecutului glorios şi critica prezentului decăzut: *Scrisoarea III, Epigonii.*

– procedee romantice: antiteza – *Scrisoarea III*, contrastul: *Luceafărul, Floare albastră*.

– modelul vegetal: *Floare albastră, Atât de fragedă..., Şi dacă...*

– specii romantice: poemul – *Luceafărul*, idila – *Sara pe deal*, pastelul – *Povestea codrului*, meditația – *La steaua*.

b) elemente clasiciste interferate în texte:

– eroi ideali în împrejurări ideale: *Luceafărul, Călin, Atât de fragedă*.

– caracterul moralizator: *Scrisoarea III, Junii corupți.*

– armonia şi echilibrul: *Sara pe deal, Luceafărul*.

– concepte clasice: fortuna labilis, panta rhei, mimesis, catharsis (*Luceafărul, Floare albastră*).

– specii clasice: oda *Odă (în metru antic*), satira (*Scrisoarea III*).

c) elemente realiste interferate în texte:

– Garabet Ibrăileanu îl defineşte ca o culme a spiritului critic în Moldova (*Spiritul critic în cultura românească*).

– eroi tipici în împrejurări tipice – proletarul (*Împărat şi proletar*), demagogul (*Scrisoarea III*).

– tema, eroii, conflictul, subiectul – luate din viața socială: *Împărat şi proletar, Junii corupți, Epigonii.*

– criticismul: *Scrisoarea III, Epigonii, Scrisorile II,IV,V*.

17.6. Caracterul național şi universal

a) Specificul național – mituri – istoria – versificația – expresii – datini – eresuri – structura stilului – natura.

b) Concepte filosofice universale – panta rhei, fortuna labilis, mimesis, catharsis, hybris.

– principii: Platon: Binele, Adevărul, Legea, Armonia, Frumosul; Kant: Timpul, Spațiul.

c) Sinteza programului estetic romantic – *Luceafărul.*

d) Sinteza dintre specificul național şi gândirea universală – Titu Maiorescu *Eminescu şi poeziile lui.*

18. Ion Creangă

Născut la 1 martie 1837 este data aleasă de scriitor din mulțimea de date susținute. Învață carte cu bădița Vasile, dascălul bisericii Sf. Nicolae din Humuleşti. Tatăl său era răzeş, avea două locuri bune de semănat, oi şi făcea negustorie cu sumane. Mama, Smaranda Creangă din Pipirig, era rudă cu mitropolitul Iacov Stamati şi de aceea voia să-şi facă băiatul preot. Şcoala de la Humuleşti se închide fiindcă pe bădița Vasile l-au luat la oaste cu arcanul. David Creangă, bunicul său, îl duce la Broşteni la Şcoala lui Nanu şi stă în gazdă la Irinuca. Se îmbolnăveşte de râie, se întoarce la Humuleşti şi apoi urmează şcoala din Târgu Neamț, fiind coleg cu Vasile Conta. Apoi la Seminarul de la Fălticeni, unde e mândru că are ca înaintaş

pe Ciubuc Clopotarul. Stă în gazdă la Pavel Ciubotarul. În 1855 pleacă la Seminarul de la Socola. Devine cântăreț, apoi diacon însurat cu fata preotului de la Patruzeci de Sfinți din Iași. Se înscrie la Facultatea de teologie şi se mută la mănăstirea Bărboi, apoi la Golia. Face câteva greşeli, se duce la teatru, divorțează, trage cu puşca după ciori. Devine institutor fiindcă urmase cursurile Şcoalei de institutori organizată de Titu Maiorescu la Iași. Este suspendat din slujba de diacon şi va fi institutor la Şcoala nr. 1 de băieți. Este destituit şi din învățământ. Îşi ia o bojdeucă în Țicău şi îşi câştuigă existența ținând un debit de tutun în Târgu Cucului. Gospodăria i-o ținea Ecaterina Vartic şi duce o viață rurală. Maiorescu, devenit ministru, îl readuce ca institutor la Şcoala primară nr. 2 din Păcurari. La Junimea spune multe anecdote, cimilituri, glume, dar citeşte Amintirile din copilărie, nuvele ca Moş Nichifor Coțcarul, poveşti ca: Dănilă Prepeleac, Capra cu trei iezi, Fata babei şi fata moşneagului, Povestea lui Harap Alb, Povestea lui Stan Pățitul. Va colabora la manuale şcolare. Moare în 1889.

Activitatea literară este alcătuită din amintiri căci la „Amintiri din copilărie" va mai lăsa Fragment de biografie.

Nuvele: Soacra cu trei nurori, Moş Nichifor Coțcarul, Prostia omenească.

Basme şi poveşti: Povestea lui Harap Alb, Povestea lui Stan Pățitul, Povestea porcului, Povestea unui om leneş, Ivan Turbincă, Făt Frumos fiul iepei, Fata babei şi fata moşului, Punguța cu doi bani.

Povestiri: Moş Ion Roată şi Vodă Cuza, Moş Ion Roată şi Unirea, Popa Duhu, Cinci pâini, Acul şi barosul,, Inul şi cămeşa, Ursul păcălit de vulpe, ceea ce îi va atrage din partea lui George Călinescu aprecierea de erudit al satului, căci cunoştea bine literatura populară.

18.1. Ion Creangă — *Amintiri din copilărie*

a) *Amintiri din copilărie* se intitulează cea mai importantă creație a lui Ion Creangă, primul roman rural românesc, nu prin întindere, ci prin faptul că ne dă o imagine a universului rural românesc de la mijlocul sec. al XIX-lea.

Tema *satul şi țăranul* va fi apoi dezvoltată de Ioan Slavici, Duiliu Zamfirescu, Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Marin Preda, adică de cei mai importanți scriitori realişti, fiindcă este o temă realistă.

Ideea este însă romantică, fiindcă dragostea față de satul natal, de casa părintească, de frați şi surori, de părinți şi rude, de cei cu care împarte bucuriile şi necazurile, este, în esență, dragostea față de țară.

Compoziția este clasică, din patru capitole, de aceea *Amintiri din copilărie* are întinderea unei nuvele. În prima parte structura secvențială a textului adună, printr-o tehnică de colaj, episoade din viața de şcolar a lui Nică, împănată cu proverbe, zicători, datini, obiceiuri, fragmente de cântece

populare, care dau textului un profund caracter național, îi dau un aspect de unicat, de viu, de stil popular autentic. În partea a doua avem evenimente din viața de copil la casa părintească, iar în partea a treia — întâmplări din viața de şcolar la Fălticeni, Târgu-Neamț, pentru a încheia, în partea a patra, cu plecarea la Seminarul Socola din Iaşi.

Subiectul este construit potrivit cu starea sufletească a autorului, care alătură evenimentele şi le potențează afectiv. Capitolul întâi începe cu o descriere a Humuleştilor, în care simțim dragostea autorului față de locuri, de oameni, ca motivație esențială a scrisului, ca mesaj al cărții. Secvențele se succed într-o regie modernă, filmică, *„felii de viață“*, aşa cum se structurează un roman concentrat la Friederich Dürenmatt. Dintre acestea amintim câteva episoade: crearea şcolii din Humuleşti de către preotul Ioan, moş Fotea aduce calul Bălan şi pe Moş Nicolae cel din cui, bătaia Smărăndiței popii, procitania, prinderea muştelor cu ceaslovul, prinderea lui bădița Vasile la oaste, plecarea la Broşteni, dărâmarea casei Irinucăi, umplerea de râie, fuga cu plutele pe Bistrița, felul în care sunt îngrijiți de bunica la Pipirig.

În capitolul al doilea, *„feliile de viață“* încep cu descrierea casei părinteşti, impregnată cu sentimentul de duioşie, portretul Smarandei Creangă, fiindcă din dragoste l-a purtat prin şcoli. Avem fragmente care istorisesc cum săreau noaptea în capul tatălui, cum s-a dus la urat cu băşica cea de porc, felul cum Chiorpec, ciubotarul, îl unge cu dohot pe la bot, distrugerea cânepii în episodul cu cireşele, prinderea pupezei care îi aduce al doilea conflict cu mătuşa Mărioara, ruşinea din episodul cu scăldatul redau imagini pline de viață autentică.

În partea a treia avem descrierea zonei Neamțului, cu mănăstirile, cu furnicarul de oameni, şcoala domnească de la Târgu-Neamț, cu părintele Isaia Duhu; apoi avem serialul de isprăvi de la şcoala de catiheți de la Fălticeni, cu învățătura lui Trăsnea, cu jocurile lui moş Bodrângă, cu petrecerile la crâşmărița din Rădăşeni, pusul poştelor lui Oşlobanu, Mogorogea, distrugerea casei lui Pavel Ciobotarul şi pierderea purceilor, desființarea şcolii de la Fălticeni.

În partea a patra avem hotărârea Smarandei Creangă de a-l trimite pe Nică la Seminarul Socola din Iaşi, *„plecarea cu telegarii“* lui Moş Luca, sentimentul de tristețe cu care se desparte de locurile natale, de lumea copilăriei.

b) Arta de povestitor a lui Ion Creangă constă în autenticitatea episoadelor, în măiestria de a surprinde tipuri umane, în profundul specific național, în umorul robust, în limbajul viu, colorat, expresiv, moldovenesc. Eroii sunt vii, reprezintă categorii sociale, ca în estetica realistă, dar, prin

însumare, sugerează prototipuri ca în estetica clasicistă, fiindcă au şi trăsături general-umane.

Smaranda Creangă este tipul femeii de la ţară, care îşi iubeşte copiii, face pentru ei sacrificii, îl poartă pe Nică la învăţătură, ştie o mulţime de practici mantice: îi făcea copilului un benghi în frunte ca să-l apere de deochi, abătea grindina, înfigând toporul în pământ, închega apa cu două picioare de vacă, îndrepta vremea, punându-l să râdă la soare. Este mama, ca prototip, iubitoare, harnică, răbdând toate năzbâtiile copiilor, evlavioasă, crede în destinul de excepţie al lui Nică.

Nică al lui Ştefan al Petrei din Humuleşti este prototipul *copilul***,** care devine dintr-un *„băiet prizărit, ruşinos şi fricos“*, *„un holteiu, din păcate!“*. El retrăieşte *„vârsta cea fericită“*, *„aşa cum au fost toţi copiii“*, *„cu ruşinea zugrăvită în faţă şi cu frica lui Dumnezeu în inimă“*, care dintr-un *„boţ cu ochi“* ajunge un flăcău, căruia îi *„sălta inima de bucurie“*, când îl auzea pe Mihai, scripcarul din Humuleşti, cântând. De aceea, pentru el, satul este plin de farmecul copilăresc, plin de jocuri şi jucării. Creangă scrie pentru a retrăi acele clipe, pentru care-i *„saltă şi acum inima de bucurie“*, fiindcă ea, copilăria, *„este veselă şi nevinovată“*. Motivaţia scrisului este lirică, romantică, de aceea *Amintiri din copilărie* este o carte realistă, dar şi de evaziune romantică în lumea copilăriei.

Prototipul *ţăranul* rezultă prin însumarea unor eroi ca: Ştefan al Petrei, gospodar harnic, care munceşte în pădure la Dumesnicu, la făcut şi vândut sumane, la câmp pentru a agonisi existenţa familiei; bunicul David Creangă, din Pipirig, înţelept, evlavios, bun şi blând, care plăteşte pagubele nepoţilor; unchiul Vasile şi mătuşa Mărioara *„pui de zgârâie brânză“*, adică atât de zgârciţi amândoi încât *„parcă a tunat şi i-a adunat“*.

Prototipul *preotul* este sugerat de părintele Ioan, de sub deal, inimos, luminat, blând, care face şcoală la Humuleşti, de părintele Isaia Duhu, cărturar, care-i învaţă la şcoala domnească, făcută de Ghica Vodă, de părintele Oşlobanu, avar, care-i alungă când se duc cu uratul.

Prototipul *ciubotarul* este reprezentat nu numai de şugubăţul Chiorpec, ci mai ales de Pavel, care-i găzduieşte la Fălticeni.

Moş Luca reprezintă *harabagiul,* un prototip care va fi dezvoltat în nuvela *Moş Nechifor Coţcarul.* Prototipul *călugărul* este sugerat prin starеţul Neonil de la Neamţ, prin părintele Isaia Duhu, prin ceea ce gândeşte Nică în capitolul al patrulea, când vrea să-i propună mamei să rămână călugăr.

Arta lui Creangă constă în faptul că izbuteşte să construiască imaginea vie a unui univers rural românesc în plină mişcare, cu o evoluţie a eroilor, cu personaje conturate din câteva linii sigure, impregnat de specificul naţional moldovenesc: port, obiceiuri, datini, jocuri, cântece, proverbe,

zicători, termeni, expresii, locuri, oameni, obiecte, folosind o economie de mijloace, o densitate, o acurateţe, un stil atât de autentic, încât Călinescu îl definea astfel printr-o concluzie a studiului său: *„Creangă este însuşi poporul român într-un moment de genială expansiune“*.

c) Sinteza estetică, realizată de Ion Creangă, rezultă din faptul că eroii săi reprezintă categorii sociale, sunt tipuri umane bine conturate, vii, care trăiesc *„felii de viaţă“* autentică, reală, românească. În acelaşi timp, ei au trăsături general-umane, reprezintă prototipuri ca în clasicism, dar au o trăire afectivă ca eroii romantici.

Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viaţa socială, dau o imagine a satului moldovenesc de la mijlocul secolului al XIX-lea, dar elementele de specific naţional sunt romantice, fiindcă romanticii aduc preţuirea culturii populare. De aici profunda prietenie a lui Ion Creangă cu Mihail Eminescu.

Portul popular alcătuit din: sumane, catrinţă, opinci cu obiele de suman alb; obiceiurile de sărbători cu uratul, cu mersul preotului prin sat, cântecele spuse de Mihai scripcarul din Humuleşti, proverbele şi zicătorile; practicile mantice ca: datul cu bobii, benghiul în frunte pentru deochi, înfiptul toporului ca să alunge grindina; horele, doinele, corăbiasca, horodinca, alivencile, ţiitura, Măriuţa şi alte jocuri cântate de moş Bodrângă; claca, unde torcea întrecându-se cu Măriuca, plăcintele cu poale-n brâu şi alivenci, iarmaroacele şi mersul pe la mănăstiri, toate dau acel specific naţional.

Scientismul, care caracterizează realismul, are în cazul lui Creangă o formă particulară, aceea de erudit al culturii populare, aşa cum observă G. Călinescu.

Particulară este şi forma prin care se exprimă spiritul critic. Fie sub forma blestemului, când este prins bădiţa Vasile la oaste cu arcanul *(„Afurisit să fie câneriul de vornic şi cum au ars el inima unei mame, aşa să-i ardă inima sfântul Foca de astăzi, lui şi tuturor părtaşilor săi“)*, fie sub forma ironiei *(„dascălul Iordache, fârnâitul de la strana mare“*, care *„clămpănea şi avea darul suptului“)*, a autoironiei pusă în gura tatălui său *(„că-i o tigoare de băiat, cobăit şi leneş, de n-are păreche“*, *„prinde muşte cu ceaslovul“*, *„bate prundurile după scăldat“*, iarna *„pe gheaţă şi la săniuş“),* dar mai ales prin umor.

Umorul însoţeşte situaţiile comice ca în episodul cu scăldatul, când mama îi ia hainele şi, ca băiat mare, trăieşte ruşinea de a veni în pielea goală prin grădini acasă, fiind de râsul fetelor *(„iar eu intram în pământ de ruşine şi cât pe ce să mă înec de ciudă“)*. Umorul are şi un sens moralizator, fiindcă Nică redevine harnic, o ajută pe mama sa la făcutul sumanelor, încât aceasta îl laudă şi el plânge de bucurie. Aceasta ne arată, ca şi în cazul lui

George Topârceanu, că ironia şi umorul sunt, de fapt, masca sub care autorul îşi ascunde sensibilitatea.

În episodul cu pupăza, *„după ce-i face tărăboi“* moşului şi acesta-l ameninţă că-l spune tatălui său, se autoironizează cu expresii plastice: *„pe loc mi s-a muiat gura“*, *„şi unde-am croit-o la fugă“*. Vorba ceea: *„Lasă-l, măi! L-aş lăsa eu, dar vezi că nu mă lasă el acum !“*. Este, de fapt, o situaţie comică tratată cu umor, ca şi în episoadele cu scăldatul, cu cireşele, cu uratul sau cu râia, ce-o ia Nică de la caprele Irinucăi. Uneori Creangă face umor negru, ca în episodul cu holera, când *„boscorodea“* morţii cu cimilituri, lua pomană covrigi, mere, turte, nuci, încât se îmbolnăveşte. El este învelit în seu de moş Vasile Ţandură, se face bine, iar concluzia este ironică: *„lucrul rău nu piere cu una cu două“*.

Umorul este, de fapt, rezultat şi dintr-un comic de limbaj, fiindcă zmeii lui moş Luca sunt ca nişte *„mâţi de cei leşinaţi“*, oamenii de la şes sunt *„sarbezi la faţă şi zbârciţi, de parcă se hrănesc numai cu ciuperci fripte în toată viaţa lor“*, candidaţii veniţi la Socola au nişte *„târsoage de barbe cât badanalele de mari“*.

Umorul izvorăşte din bucuria de a trăi *„de-ţi părea tot anul zi de sărbătoare“* sau cum redă cuvintele unei babe: *„Dare-ar Dumnezeu tot anul să fie sărbători şi numai o zi de lucru şi chiar atunci să fie praznic şi nuntă în sat“*. Umorul însoţeşte pe eroi, fiindcă au nume comice: Trăsnea, Oşlobanu, Moş Chiorpec, Mogorogea. Cu toate acestea, Creangă nu poate să treacă cu vederea felul în care satul, cei din jur sancţionează comportamentul său. Moş Chiorpec îl dă cu dohot pe la bot, mătuşa Mărioara pretinde plata cânepei, mama îl lasă fără haine, de la Irinuca trebuie să fugă. Umorul nu-l împiedică pe cititorul atent să vadă în conflictul dintre mama evlavioasă, prin care-i vine darul de la Dumnezeu de a fi hirotonit, şi rătăcirea de la destin, care-i vine prin tatăl său, fiindcă-şi pierdea banii prin crâşme.

d) Stilul lui Ion Creangă se caracterizează prin oralitate, expresivitate, folosirea termenilor dialectali, densitate, nuanţare, duioşie.

Oralitatea este realizată prin particule demonstrative (*„iaca şi soarele răsare“*), prin interjecţii cu valoare predicativă (*„Hii*, *căluţii tatei“*), prin zicători *(„ — Ioane, cată să nu dăm cinstea pe ruşine şi pacea pe gâlceavă!...“).*

Expresivitatea rezultă fie din sintagme ale limbii vorbite: *„frunza frăsinelului“*, *„bucuria zugrăvită pe feţe“, „să nu-ţi salte inima de bucurie“, „cum nu se dă ursul scos din bârlog“, „paşlind-o aşa cam pe după toacă“, „cât era de tare de cap“, „de ne degera măduva-n oase de frig“, „ursul nu joacă de bună voie“, „mort copt“, „parcă ţi-a ieşit un sfânt din gură“;* fie din metafore: *„ar fi trebuit să înceapă a mi se pune soarele*

drept inimă“, fie din metonimii: *„că-ți venea să te scalzi pe uscat ca găinile“*, *„aşa-mi sfârâia inima-n mine de dragostea Măriucăi“*.

Folosirea unor termeni ca: *„ştioalnă“, „megieş“, „holtei“, „zamparagii“, „dugliși“, „cociorvă“, „mitoc“, „ştiubei“, „culeşeriu“, „ocniță“, „harabagiu“, „bortă“, „ogârjiți“, „babalâci“, „rohatcă“* nuanțează şi dau specific moldovenesc textului, îmbogățind limba literară cu tezaurul termenilor dialectali. Acest specific rezultă şi din introducerea de proverbe, zicători, fragmente de poezii populare, cum sunt cele cântate de Mihai scripcarul din Humuleşti: *„Frunză verde de cicoare / Astă noapte pe răcoare / Cânta o privighetoare / Cu viersul de fată mare“*. Densitatea şi varietatea continuă a acestor procedee dau acel timbru unic al textului, originalitatea, *„semnul celor aleşi“* cum spunea Titu Maiorescu, farmecul limbajului.

18.2. Ion Creangă — *Dănilă Prepeleac*

Povestirea *Dănilă Prepeleac* are ca *temă* lupta dintre bine şi rău, ca în poveştile populare. *Ideea* este că omul are mai multă minte de la Dumnezeu, decât demonii.

Subiectul este comic, fiindcă povestitorul, adică autorul, are umor, iar eroul său Dănilă Prepeleac este un hâtru. La început el este sărac, leneş, avea o mulțime de copii, dar *„ori fugea el de noroc şi norocul de dânsul“,* fiindcă era *„nechibzuit la trebi“*. Fiindcă-i lipseau cele necesare pentru gospodărie, se ducea mereu la fratele său să împrumute ba carul, ba uneltele de muncă la câmp. Acesta-i spune să-şi ducă boii la târg să-i vândă şi să-şi cumpere car şi alți boi mai mici.

Dănilă Prepeleac, fiind *„nechibzuit la trebi“*, schimbă boii pe un car, apoi carul pe o capră, capra pe un gânsac, gânsacul pe o pungă goală şi se întoarce acasă. Îi spune fratelui său ce a pățit şi-l roagă să-i mai dea o dată carul cu boi, ca să-şi aducă lemne din pădure. Fiind leneş, trage carul lângă copacul, pe care-l doboară, şi distruge carul, omoară boii fratelui său şi, disperat, se gândeşte să-i ceară şi iapa ca să fugă în lume. De aceea fratele său îi spune: *„se vede că tu ai fost bun de călugărit iar nu de trăit în lume, să necăjeşti oamenii şi să chinuieşti nevasta şi copiii!“* După ce ia şi iapa fratelui său, se întoarce în pădure să caute toporul, ce-l aruncase după nişte lişițe. Aici îşi aduce aminte de cuvintele fratelui său, că ar fi bun de călugăr şi începe să însemne locul, să aleagă copacii, ca să dureze un schit. Este ispitit de un diavol ieşit din iaz, care, aflând ce vrea să facă, dă de ştire lui Scaraoschi. Acesta îl ispiteşte cu un burduf de bivol, plin cu bani, ca să-l dea *„pusnicului Dănilă“* şi să-l poată *„mătura de-acolo“*. Ispita este mare şi Dănilă recunoaşte: *„— Aveți noroc, spurcaților, că-mi sunt mai dragi banii decât pusnicia, că v-aş arăta eu vouă“*. Scaraoschi este tare mâhnit pentru pierderea unei comori atât de mari, cu care *„ar fi putut dobândi o*

mulțime de suflete" şi de aceea trimite un alt drac şi-i zice lui Dănilă, ca să-şi încerce mai întâi puterile şi apoi să ia banii. Prima încercare propusă de drac era să înconjoare iazul cu iapa în spate de trei ori, fără s-o pună jos, ca să răsufle. Dracul înconjoară iazul cu iapa în spate, iar Dănilă o încalecă, zicând că el o duce între picioare. A doua încercare la fugă îl pune pe drac să se ia la întrecere cu un iepure, zicând că acela-i copilul lui cel mai mic. Dracul este depăşit de iepure şi propune să se ia la trântă. Dănilă îl duce la bârlogul unui urs şi-i spune că acolo stă un unchi de-al lui şi să se bată cu el. A patra încercare este care chiuie mai tare. Dănilă ascultă felul în care dracul chiuie de se cutremură pământul. El îi leagă ochii şi urechile cu un ştergar, ca să nu-i sară creierii din cap, şi-i trage *„cu o drughineață groasă de stejar"* una la stânga, alta la tâmpla dreaptă şi alta în frunte. Dracul fuge în iad, dar vine altul cu un buzdugan mare de fier, care-l aruncă de nu se mai vede trei zile şi trei nopți şi când cade, *„s-a cufundat în adâncul pământului"*, de s-au zguduit temeliile lumii. Dănilă se preface că vrea să-l arunce în lună şi dracul se sperie, ia buzduganul şi sare în iaz.Vine alt drac şi-i spune să se întreacă în blesteme. Dracul îl blestemă şi-i plesnește un ochi în cap. Dănilă îl pune să ia burduful cu bani şi să-l ducă acasă, unde-i pune pe copii *„să ia ragila şi pieptenii de pieptănat câlți"* şi *„să tabere pe el să-l schingiuiască după placul lui Dănilă"*.

Umorul se împletește cu fantasticul, cu expresivitatea limbajului popular. Întâmplările au o succesiune şi-l determină pe cititor să-l asculte pe povestitor, care ca un hâtru şuguiește pe seama eroului său Dănilă, făcându-l să piardă boii, apoi reabilitându-l, făcându-l să câştige întrecerea cu dracii, spre a sublinia ideea că şi un oarecare om, nu tocmai isteț, poate ieşi învingător în lupta cu forțele răului.

Oralitatea stilului este realizată prin interjecții: *„u! ia! na! na!", „Măi, măi, măi!"* şi substantive la cazul vocativ: *„Doamne!" „Sărmanul!" „băieți!", „dă, dă," „Măi omule", „A... leu", „V...leu", „Bun!", „Mă, Michiduță!"*, prin expresii ale limbii vorbite: *„Ce vrei să faci aici, măi omule?", „Na-ți-o frântă că ți-am dres-o", „Mai şede el cât şede, de cască gura prin târg, ş-apoi îşi ia tălpăşița spre casă", „Bine v-am găsit, bădiță!", „Apoi dă, bădiță, m-am pornit cu graba şi m-am întors cu zăbava"*.

Prin poveştile şi basmele sale, Ion Creangă se alătură marilor scriitori Mihail Eminescu, I.L.Caragiale, Ioan Slavici în sensul că ei pun bazele prozei fantastice în literatura română.

18.3. Ion Creangă — *Povestea lui Harap Alb*

a) *Harap Alb* este, ca formă, un basm cult, din punctul de vedere al conținutului, o nuvelă simbolistă, ca mesaj — o fabulă, ca modalitate

artistică — o alegorie şi are ca **temă** lupta dintre bine şi rău. **Ideea** este că binele învinge.

Subiectul are o structură secvențială, fiecare element constitutiv fiind, de fapt, o inițiere a eroului principal, o sacralizare a lui prin dobândirea cunoaşterii, a conştiinței de sine, ca o trecere de la condiția de muritor la cea de nemuritor, de principiu, de centru al universului, de spirit conducător al ordinii universale.

Alegerea eroului este realizată în prima secvență şi este determinată de destinul său, aşa cum i-l aduce la cunoştință Sfânta Duminică, care-l încearcă, prefăcându-se într-o bătrână. Cei doi frați mai mari, orgolioşi, se cred îndreptățiți să aibă această cinste, dar se întorc umiliți, fiindcă nu au virtuțile morale necesare.

Inițierea are în vedere o însuşire, o afirmare, o verificare şi o consolidare a virtuților: *răbdarea* (furnicilor care aleg macul de nisip), *milostenia* (dania făcută unei bătrâne – Sfântei Duminici), *smerenia* (fiului cel mic îi este ruşine de întoarcerea fraților săi), *înțelepciunea* (simbolizată de salatele din grădina ursului, pe care le obține, fiindcă ascultă, este milos, harnic), *blândețea* (are grijă de furnică, de albină, de cal, de Flămânzilă, Ochilă, Setilă, Păsărilă, Gerilă), *curățenia* (respectă cuvântul dat prin jurământ), *cumpătarea* (echilibrul cu care trece prin încercări), *hărnicia* (face adăpost pentru albine, îngrijeşte calul, freacă armele, ocroteşte furnicile), *curajul* (andreea), *ascultarea* (împlineşte sfaturile Sfintei Duminici).

O singură neascultare a sfatului tatălui său, de a nu-şi lua un slujitor spân, îi aduce toate necazurile. Toate elementele narațiunii au o ordine simbolică, ca un drum prin labirint. Prin *milostenie,* dând un ban Sfintei Duminici, el află cum să se pregătească de drum. Alegerea calului cu o tipsie de jăratic sugerează purificarea trupului (calul). În mod simbolic, călărețul este spiritul care trebuie să conducă trupul. El ia hainele de mire ale tatălui şi armele, simbolizând arhetipal investirea sa, ca principiu masculin. *Andreea* — curajul — îl ajută să intre în labirint, trecând peste podul străjuit de tatăl în piele de urs. Dobândirea pielii de urs îi este necesară, fiindcă simbolizează *înțelepciunea* cu care îl va înşela pe ursul demon, care păzeşte salata — cunoaşterea — simbolizată în *Mahabharata* prin amrita — soma nemuririi.

Atacul spânului — reprezentare a vrăjmaşului — înseamnă lupta cu lumea, se petrece când intră în fântână, adică în sine, spre a obține apa rece – psihe – psihon – Spiritul rece. Lupta are deci trei etape distincte: cu trupul, cu lumea, cu demonii.

Lupta cu trupul se încheie prin dobândirea calului, adică supunerea trupului, prin dobândirea armelor, adică a virtuților, a hainelor şi a pielii de urs, adică a condiției arhetipale, exprimată prin simbolul *mire.*

Lupta cu lumea, adică cu vrăjmaşul — spânul, înseamnă dobândirea cunoaşterii (salatele din grădina ursului), a puterii când îl va învinge pe Mara (cerbul cu nestemate), care declanşează maya (iluzia valorilor materiale), adică pe demonul ascuns în lume.

Lupta cu demonul — Împăratul Roşu — are ca scop obținerea fetei acestuia (simbol al principiului feminin şi al conştiinței), de aceea se ascunde pe lună, adică să realizeze o metamorfoză a conştiinței, să o transforme într-o *„sosie"*, într-un alter ego al eroului.

Lupta eroului nu este pentru o cauză personală, ci are ca scop salvarea lumii din mâna duhului rău. De aceea, atunci când preia sabia şi obrăzarul lui Statu-Palmă-Barbă-Cot, el preia însemnele puterii asupra lumii. Când groapa se umple de sângele cerbului, Harap Alb, ca şi Sigfried, eroul din *Cântecul Nibelungilor*, dobândeşte botezul eternității, de aici şi strălucirea de soare a capului cerbului.

Prin încercarea cu casa de aramă se sugerează puterea de a răci mintea, înfierbântată de demonul mâniei, în războiul cu gândurile. Încercarea cu multe feluri de mâncare este înfrângerea demonului lăcomiei. Alegerea adevăratei fete a Împăratului Roşu este lupta cu demonul minciunii, pentru care trebuie să aibă darul deosebirii duhurilor sau cunoaşterea discriminativă, coordonată de legea discriminării, adică dobândirea credinței adevărate. De aici încercarea puterii discriminative a nuanțelor, simbolizată de alegerea macului de nisip, făcută de furnicile — gânduri. Când fata Împăratului Roşu se va ascunde pe lună, ea sugerează că este o ipostază a principiului feminin, o dimensiune a conştiinței universale. În *Upanişade,* luna este ochiul stâng al conştiinței universale, iar soarele — ochiul drept. Harap Alb are atributele lui Făt-Frumos – Sfântul Soare, adică paloşul fermecat, calul înaripat a înfrânt balaurul-demonul-cerbul, a fost sacralizat prin botezul cu sânge. Fata Împăratului Roşu devine Ileana Cosânzeana, dar sugerează şi mitul Pasărea Măiastră. Ea trimite o pasăre să-i aducă apă vie şi trei smicele de măr dulce. Locul este simbolic, unde se bat munții în capete, adică la limita lumilor. Apa vie este apa Duhului Sfânt, care curge în grădina raiului, smicelele de măr dulce sugerează cele trei etape ale cunoaşterii, de inițiere în tainele lumii. Cu ele, fata Împăratului Roşu îi va da lui Făt-Frumos viața veşnică, iar Împăratul Verde, Bunul Părinte al Vieții, îi va da ca răsplată împărăția, ca să se împlinească una din fericirile din textul Sfintei Evanghelii: *„Fericiți cei blânzi, că aceia vor moşteni pământul"*.

b) Sinteza estetică, realizată de Ion Creangă, o găsim şi în poveştile sale, unde însă accentul cade pe dimensiunea romantică. De aceea structura narativă este romantică, fiindcă are modelul vegetal. Rădăcina este alegerea şi plecarea eroului, trunchiul îl formează cele trei încercări: cu salata din grădina ursului, cu cerbul şi cu fata Împăratului Roşu. Arborescența este dată de evenimentele legate de cea de a treia încercare: protejarea albinelor, furnicilor, luarea tovarăşilor de drum: Gerilă, Setilă, Flămânzilă, Ochilă, Păsărilă, care, împreună cu albina şi furnica, fac şapte. La aceştia adăugăm pe Sfânta Duminică, calul şi fata Împăratului Roşu, fiindcă el, Făt-Frumos, este desăvârşit, element sugerat prin numărul zece.

Romantice sunt tema, eroii, conflictul, subiectul, fiindcă avem o evaziune în basm, o prețuire a folclorului prin dezvoltarea unor structuri şi simboluri preluate de Ion Creangă din folclor. Fantasticul, ca trăsătură a romantismului, constă în prezența Sfintei Duminici, a calului care vorbeşte, a comunicării eroului cu albinele şi furnicile, a puterilor celor cinci tovarăşi de drum. Sub înfățişarea lor de eroi de basm, distingem însă vorbele şi trăsăturile de caracter ale unor țărani din Humuleşti, ceea ce arată că realismul este o prezență vie chiar şi în structura basmelor lui Creangă. În acelaşi timp, eroii au şi trăsături general-umane: Gerilă este egoistul, Setilă şi Flămânzilă sunt lăcomia personificată, furnica este hărnicia, albina este adevărul, Ochilă este prevederea, Păsărilă este priceperea, iar toate dau măsura omului.

Contextul simbolic este bine realizat şi punctează etapele drumului prin labirint: podul, fântâna, salatele, cerbul, albina, furnica, paloşul, calul, fata Împăratului Roşu, casa de aramă, luna, munții care se bat în capete, turturica, ursul, jăraticul, smicelele de măr dulce, apa vie, de aceea se poate discuta de o prefigurare a simbolismului la Ion Creangă.

Arta povestirii se caracterizează prin profunzimea sensurilor, prin simboluri, prin expresivitate, ineditul situațiilor, construirea personajelor. Personajele au detalii semnificative, care le dau aspectul de unicat. Gerilă are *„urechi clăpăuge“* şi *„buzoaie groase şi dăbălăzate“* şi când suflă din ele, se pune o promoroacă groasă de-o palmă. Ochilă are un singur ochi, în frunte, şi vorbeşte ca un țăran din Humuleşti: *„Măi, fetişoara împăratului ne-a tras butucul. A dracului zgâtie de fată s-a prefăcut în păsărică, a zburat ca săgeata pe lângă ceilalți şi ei habar n-au de asta“*. Păsărilă se lungeşte, *„cotrobăie“* pe după stânci şi o *„găbuieşte“* pe fată în spatele lunii.

Comicul este de personaj, de limbaj, de situație. Comicul sau umorul alternează în realizarea unor eroi, în limbaj, în situațiile create. Eroii sunt priviți cu umor. Gerilă se întindea de căldură *„de-i treceau genunchii de gură“*. Când este introdus în casa de aramă, nu vrea s-o răcească, fiindcă

pentru el este foarte bună. Comicul este că, în loc să ardă, ei strigă că mor de frig. La fel când li se dau cantități mari de mâncare, ei îi lasă pe Flămânzilă şi pe Setilă să-şi arate măiestria, iar apoi strigă că mor de foame. Puterea Împăratului Roşu se dovedeşte neputincioasă.

Ca erudit al culturii populare, Creangă ştie să caracterizeze o situație sau un personaj printr-un proverb, printr-o poezie, printr-o zicătoare: *„La plăcinte înainte / La război înapoi“*.

Dativul etic sugerează participarea autorului la actul narativ şi-l va angaja pe cititor. Când calul îl prinde pe Spân, ca să-l pedepsească, avem un dativ etic: *„şi odată mi ți-l înşfăcă cu dinții de cap“*.

Stilul lui Creangă se caracterizează prin oralitate, nuanțare, vocabularul moldovenesc, expresii ale limbii vorbite, proverbe şi zicători, obiecte şi port. Oralitatea este evidentă prin onomatopee, exclamații, expresii: *„înțeles-ați“, „ce-mi pasă mie?“*, *„de-ar şti omul ce-ar păți / dinainte s-ar păzi!“*.

Caracterul arhetipal al simbolurilor dă valoare textului. Astfel, pielea cea de urs, pe care o ia de la tatăl său, sugerează cunoaşterea exterioară, a lumii senzoriale. Aruncarea ei arată depăşirea acestei etape. Cunoaşterea interioară, discriminativă, sugerată prin tăierea capului cerbului, înseamnă îndepărtarea mayei — iluzia pornită de Mara împotriva celui ce începe acel drum în interior. El caută să rețină spiritul în lumea exterioară prin fascinație (meraviglia). Cunoaşterea de sine, reprezentată de fata Împăratului Roşu, înseamnă o luptă cu spiritul răului — Împăratul Roşu, care utilizează aprinderea patimilor (casa de aramă), lăcomia simțurilor (hrana abundentă), minciuna (alegerea fetei), ascunderea (fuga fetei în lună), amestecarea (amestecul de mac şi nisip, de adevăr şi minciună), închiderea drumului (munții care se bat în capete).

Caracterul moralizator constă în concluzia pe care trebuie să o tragă cititorul şi anume că, pentru a ieşi de sub influența duhului rău, omul trebuie să ducă un război cu trupul, cu lumea şi cu demonii. Această luptă trebuie dusă cu iscusință, cumpătare, vitejie, cu afirmarea virtuților, care nu sunt o problemă teoretică, ci semnul drumului spre desăvârşire. Măsura omului, valoarea lui sunt date de faptele, cuvintele şi gândurile, pe care le îmbunătățeşte mereu, spre a intra pe teritoriul sacrului, împlinind cuvintele Sfântului apostol Pavel, că cei aleşi fie că sunt în trup, fie că sunt în cer, pentru Dumnezeu trăiesc. Ca diacon, Ion Creangă a ştiut acest lucru şi a lucrat mai puțin diaconia, dar scrisul său a adus lumină în multe minți şi inimi.

19. Ion Creangă — reprezentant al realismului

19.1. Universul satului românesc

a) Nică al lui Ştefan al Petrei – copilul şi copilăria – vioi, inteligent, evoluția de la prizărit, ruşinos şi fricos la holtei, harnic dar şi leneş, îndrăgind satul şi casa părintească, mama, frații, surorile, lumea satului, basmele, cântecele, proverbele.

b) Smaranda Creangă – mama – iubitoare, harnică, evlavioasă, vrea să-l învețe carte pe Nică, bună dar şi aprigă, crede în destinul de excepție al lui Nică.

c) Ştefan al Petrei – harnic, inteligent, neîncrezător în ştiința de carte, îşi iubeşte copiii, gospodar, plăteşte pagubele.

d) David Creangă – țăranul luminat – bunicul bun şi iertător – plăteşte pagubele făcute Irinucăi, vrea ca nepoții să învețe carte.

e) Mătuşa Mărioara – avară ca şi unchiul Vasile – *„pui de zgârâie-brânză“*.

f) Preotul Ioan – face în curtea bisericii şcoală, îi duce pe copii cu datinile.

g) Preotul Isaia Duhu – preotul cărturar, îi învață carte.

h) Preotul Oşlobanu – avar, vrea să-şi facă băiatul popă.

i) Bădița Vasile – frumos, ruşinos, cărturar, este prins cu arcanul la oaste.

j) Moş Luca – prototip al harabagiului – *Moş Nichifor Coțcarul*.

k) Moş Chiorpec Ciubotarul şi Pavel Ciubotarul – exponenți ai prototipului ciubotarul.

l) prototipurile – nivel al artei de scriitor al mediului rural românesc.

m) arhetipurile – componentă a spiritualității satului românesc: Făt-Frumos, Ileana Cosânzeana.

n) Făt-Frumos, eroul basmelor populare – reprezentare antropomorfă a mitului Sfântul Soare: *Făt-Frumos — fiul iepei*, *Povestea lui Harap Alb*, *Povestea porcului*.

o) elemente specifice ale vieții satului: iarmarocul, munca la sumane, claca, şcoala, gospodăria, sărbătorile, hora, călătoriile, bolile, tradițiile, obiceiurile, eresurile, basmele, poveştile, zicătorile, poeziile, cântecele, portul, obiectele, tehnica rurală.

p) atitudinea critică, transfigurată în umor, a autorului, când critică şcoala, administrația, armata, biserica, moravurile.

r) scientismul – formă particulară de erudit al culturii populare.

s) specii realiste folosite de Ion Creangă:

– nuvela: *Moş Nichifor Coțcarul, Soacra cu trei nurori*.

– amintiri: *Amintiri din copilărie, Fragment de biografie*.

– basme: *Povestea lui Harap Alb, Povestea porcului, Făt-Frumos — fiul iepei*.

– poveşti: *Povestea lui Stan Păţitul, Prostia omenească, Punguţa cu doi bani, Capra cu trei iezi, Povestea unui om leneş, Ivan Turbincă, Dănilă Prepeleac*.

– povestiri: *Moş Ion Roată şi Vodă Cuza, Moş Ion Roată şi Unirea, Popa Duhu, Cinci pâini, Acul şi barosul, Inul şi cămeşa, Ursul păcălit de vulpe*.

19.2. Umorul — semn al apartenenţei scriitorului la realism

a) situaţii comice tratate cu umor:

– *Soacra cu trei nurori* – bătaia şi interpretarea ei.

– *Moş Nichifor Coţcarul* – rămâne peste noapte în pădure cu nevestele tinere.

– *Amintiri din copilărie* – când rămâne fără haine la scăldat sau se ascunde în păpuşoi, după procitanie.

b) întâmplări cu sfârşit nefericit, tratate cu umor – *Amintiri din copilărie*:

– la Broşteni – dărâmă casa Irinucăi, omoară o capră, se umplu de râie, fug cu plutele.

– la Fălticeni – pun poşte, dărâmă soba, se bat, pierd purceii.

– la cireşe – distruge cânepa, tatăl plăteşte ispaşă, el ia o bătaie.

c) evenimente şcolare tratate cu umor – *Amintiri din copilărie*:

– omorârea muştelor cu ceaslovul, *„pătimirea cuvioaselor muşte şi a cuvioşilor bondari“*.

– învăţătura lui Trăsnea – adoarme cu capul pe carte.

– bătaia Smărăndiţei – inaugurarea Calului Bălan şi a „Sfântului Niculae cel din cui“.

d) evenimente comice în poveşti, tratate cu umor:

– *Dănilă Prepeleac* – pune pe copii să-l bată pe drac.

– *Prostia omenească* – prinderea soarelui cu butoiul.

– *Punguţa cu doi bani* – cocoşul varsă apa din fântână în cuptor.

– *Povestea lui Harap Alb* – îngheţarea casei de aramă.

– *Povestea porcului* – peţirea fetei de împărat de către un porc.

– *Ivan Turbincă* – prinderea dracilor cu turbinca.

e) limbajul popular – sursă de umor:

– expresii populare: *„Na-ţi-o frântă că ţi-am dres-o“*.

– zicători: *„La plăcinte râde gura / La vărzare şi mai tare“*.

– cuvinte populare cu valoare de umor: *„balcâză“, „lălâie“, „tântul“, „dugliş“, „zamparagii“, „hojmălăi“*.

– numele personajelor: Chiorpec, Oşlobanu, Trăsnea, Mogorogea, Setilă, Flămânzilă, Păsărilă, Ochilă.

19.3. Locul lui Ion Creangă în cadrul realismului românesc

a) reprezintă linia realismului liric sau de factură romantică, continuă pe Vasile Alecsandri şi este continuat de Mihail Sadoveanu, Geo Bogza.

b) realizează o imagine a satului românesc de la jumătatea secolului al XIX-lea.

c) ne dă o imagine a spiritualității poporului român.

d) arată expresivitatea limbii populare, a termenilor şi expresiilor, îmbogățind limba literară.

e) creator de cronotopi, de tipuri umane, dar şi de prototipuri.

f) realizează o subtilă sinteză a structurilor realiste cu elemente romantice şi clasiciste.

g) arată felul în care specificul național constituie un argument pentru valoarea de scriitor universal, fiind unul din cei opt scriitori români de pe lista UNESCO.

20. Ion Luca Caragiale

Născut la 29 ianuarie 1852 în satul Haimanale de lângă Ploieşti. Tatăl său, Luca Caragiale, era secretar la Mănăstirea Mărgineni, iar mama sa, Ecaterina Caraboa, provenea dintr-o familie de negustori. Tatăl său va fi mai apoi advocat şi judecător-supleant la Tribunalul Prahova. Va începe să învețe la Şcoala Domnească nr. 1, unde va avea învățător pe Bazil Drăgoşescu, foarte riguros la regulile de ortografie. Va continua liceul la Ploieşti şi Bucureşti şi clasa de declamație şi mimică a unchiului său Costache. Este din 1870 copist la Tribunalul Prahova, apoi sufleur şi copist la Teatrul Național din Bucureşti. Colaborează la ziarele Alegătorul liber, Ghimpele, Unirea democratică, Națiunea română, Claponul. La Timpul va avea o redacție cu Mihail Eminescu şi Ioan Slavici. Până în 1881 este revizor şcolar pentru județele Neamț şi Suceava, apoi pentru Argeş şi Vâlcea, funcționar la Regia Monopolurilor, profesor la Liceul Sfântul Gheorghe, director al Teatrului Național. Se căsătoreşte cu Alexandrina Burelly. Mama lui Caragiale moşteni de la Momuloaia, o rudă bogată, o avere considerabilă, o moşie în Vlaşca. Se stabileşte în 1904 la Berlin. Până la această dată trăieşte din negustorie. Este berar în Gabroveni, apoi o prăvălie în strada Doamnei, apoi restaurantul gării din Buzău, redevine funcționar la Regia Monopolurilor. Această schimbare permanentă a locurilor îi dă posibilitatea să cunoască medii sociale şi personajele pe care le va surprinde în piesele şi schițele sale. Va călători foarte mult până în 1912 când moare pe 9 iunie 1912.

Activitatea literară este de dramaturg, prozator, ziarist. Ca dramaturg a scris comedii: „O noapte furtunoasă”, „O scrisoare pierdută”, „D’ale carnavalului”, „Conu Leonida față cu reacțiunea”, „C.F.R.”, şi o dramă: „Năpasta”.

Ca prozator a scris nuvele, momente, schițe, povestiri:

– nuvele: „În vreme de război”, „O făclie de Paşti”, „Două loturi”, „La hanul lui Mânjoală”, „La conac”, „Kir Ianulea”, „Păcat”;

– momente şi schițe: „Telegrame”, „Proces verbal”, „Căldură mare”, „Bubico”, „Dl Goe”, „Lanțul slăbiciunilor”, „Vizită”, „Urgent”, „High-life”, „Bacalaureat”, „Diplomație”;

– reportajul: „O vizită la castelul „Iulia Haşdeu”;

– pamfletul: „1907 din primăvară până-n toamnă”, „Congresul cooperativ român”, „Ion”, „Monopol”, „Garda civică”, încercare de roman: „Smărăndița”;

– foiletoane: „Scrisorile unui egoist”, „Câteva păreri”, „Obligativitatea opiniilor”, „Criticile lui Gherea”, „A. Odobescu”, „Poetul Vlahuță”, „Da şi nu”, „Grav eveniment literar”, „Politică şi literatură”, „La Nirvana”.

20.1. I.L.Caragiale – *O scrisoare pierdută*

Comedia *O scrisoare pierdută* este o *ars dramatica*, fiindcă putem distinge în ea trăsăturile programului estetic realist critic al autorului.

a) Tema este realistă şi constă în critica instituțiilor şi moravurilor societății burgheze, iar **ideea** este că o societate coruptă este sortită prăbuşirii.

Subiectul este luat din viața socială şi reprezintă eşantionul cel mai caracteristic al vieții burgheze — alegerile parlamentare, adică lupta pentru putere. Eroii sunt tipuri de arivişti, alcătuind, prin însumare, prototipul arivistului. Astfel, Nae Cațavencu, arivistul care vrea să ajungă deputat, găseşte, sau mai bine zis fură, o scrisoare de amor a prefectului Ştefan Tipătescu către Zoe Trahanache, soția lui Zaharia Trahanache, şeful local al partidului de guvernământ. El şantajează grupul de la conducerea județului cu publicarea scrisorii, transformând-o în capital politic. Scrisoarea devine elementul de intrigă şi cu ea începe acțiunea piesei. Reacțiile eroilor sunt diferite. Zaharia Trahanache caută în trecutul lui Nae Cațavencu şi găseşte două polițe falsificate, cu care îl poate băga la închisoare. Zoe Trahanache, disperată, îl constrânge pe Ştefan Tipătescu să-i dea drumul lui Nae Cațavencu, pe care acesta îl arestase şi-i percheziționase locuința. Ca pe tarabă, Tipătescu îi oferă lui Cațavencu, în schimbul scrisorii, funcția de primar, postul de avocat al statului, un loc în comitetul electoral, epitrop la Sfântul Nicolae, administrator la moşia Zăvoiul, adică poziții sociale şi mijloace de câştig. Dacă ar fi fost un lider politic real, Cațavencu şi-ar fi instalat toată gruparea în aceste funcții şi ar fi dobândit cu siguranță, mai

târziu, un loc în Parlament. El refuză, fiindcă este sigur că va fi ales şi visează să devină o mare personalitate politică. Tipătescu este constrâns de Zoe Trahanache să-i sprijine candidatura. Trădarea, de care se tem Farfuridi şi Brânzovenescu, are temei. Este anunțat numele candidatului oficial de la Bucureşti prin Agamiță Dandanache. La întrunirea electorală, după ce Cațavencu şi Farfuridi țin două cuvântări pline de paradoxuri, Zaharia Trahanache anunță numele candidatului, ceea ce duce la o bătaie între grupurile rivale. În această bătălie, Cațavencu îşi pierde pălăria şi cu ea scrisoarea. El este la discreția duşmanilor săi politici. Agamiță Dandanache devine deputat, iar Cațavencu este pus de Zoe Trahanache să conducă manifestația publică. Situațiile comice inundă scena, comicul de personaj, de limbaj, de intrigă, ridiculizează farsa alegerilor, falsa democrație burgheză.

b) *Interesul* este principiul care coordonează societatea burgheză şi el devine sămânța (ideologemul) care generează textul. El este enunțat de Zaharia Trahanache prin expresia *„enteresul şi iar enteresul"*. Interesul dă sensul acțiunilor, caracterizează eroii, devine motivația, legea, în jurul căreia se constituie lumea eroilor lui Caragiale.

Pozitivismul burghez, sintetizat prin pragmatismul conceptului de util, vizează transformarea oamenilor în instrumente, aşa cum o spune Cațavencu: *„Într-un stat constituțional un polițai nu e nici mai mult nici mai puțin decât un instrument"*. De aceea eroii lui Caragiale sunt dominați de *„voința care ordonă"*, adică de autoritarismul deghizat în democrație, caracteristic pentru politica de tip prusac, introdusă de Carol de Hohenzollern. Este o exprimare a ceea ce Titu Maiorescu definea prin expresia *„forme fără fond"*.

Instituțiile publice ca prefectura, poliția, poşta, presa, parlamentul, familia, la care, în schițele sale, Caragiale va adăuga şcoala, justiția, statul sunt în slujba intereselor unor persoane, grupuri sociale. De aceea Cațavencu, fiindcă nu are *puțintică răbdare*, *„îşi pierde enteresul"*. A fi deputat într-un parlament după dobândirea independenței, când toate bogățiile țării sunt la discreția burgheziei, înseamnă a te îmbogăți rapid, de aceea Cațavencu îi spune lui Tipătescu: *„E puțin, onorabile"*. Calitatea de deputat era o trambulină spre funcțiile din conducerea statului, către un portofoliu de secretar de stat sau de ministru, unde un escroc, care falsifică polițe, ar fi avut o mină de aur. Eroii lui Caragiale sunt continuatorii lui Dinu Păturică, de aceea aservesc instituțiile, subordonează interesele sociale şi naționale față de interesele lor personale. Tipătescu subordonează prefectura capriciilor şi intereselor amantei sale, Zoe Trahanache, Pristanda subordonează poliția lui Zaharia Trahanache şi lui Ştefan Tipătescu. Instituțiile țării sunt o parodie a legilor, şi nu o exprimare a lor. Cei care

reprezintă aceste instituții le consideră un fel de moşie personală, fiindcă sunt dominați de principiul *interesul*.

Caragiale are o înțelegere legică a lumii eroilor săi. Aşa cum în biologie se enunță legea, potrivit căreia cel mai adaptat la mediu învinge, tot astfel într-o societate, în care *„Nu mai e moral, nu mai sunt prinţipuri, nu mai e nimic“*, adică parazitară, putredă, decăzută, în mod firesc învingător trebuie să fie parazitul sau idiotul.

În acest context de abuzuri, de şantaje, de escrocherii, de minciună şi înşelătorie, de încălcare permanentă a legii, finalul rostit de Caţavencu: *„Iată binefacerile unui sistem constituțional“* este profund comic şi sintetizează parodia democrației burgheze, fiind de o actualitate totală.

c) Lumea eroilor lui Caragiale este alcătuită dintr-o galerie de arivişti. De aceea el construieşte comedia potrivit proverbului: *„când doi se ceartă al treilea câştigă“*. Arivistul Farfuridi se ceartă cu arivistul Caţavencu şi are câştig de cauză licheaua – Agamiță Dandanache. Această înțelegere legică, scientistă, ca trăsătură a realismului, este accentuată de faptul că subiectul dezbaterilor este Constituția, legea fundamentală, care trebuia modificată după Războiul de Independență, potrivit cu interesele arivişților. Cearta pentru os are forma paradoxurilor rostite de Farfuridi: *„Ori să se revizuiască, primesc ! dar atunci să nu se schimbe nimica ! ori să nu se revizuiască, primesc ! dar atunci să se schimbe pe ici, pe colo şi anume în punctele... esențiale“*. În spatele acestei aparente incompetențe se ascunde, de fapt, o trădare a intereselor naționale, ca sens fundamental al democrației burgheze.

Eroii sunt vii, tocmai fiindcă au o anumită autonomie față de autor, derivată din situația socială diferită, pe care o au. Ştefan Tipătescu calcă legile şi-l arestează pe Caţavencu, amenințându-l: *„Canalie neruşinată ! Nu ştiu ce mă ține să nu-ți zdrobesc capul“*. Zoe Trahanache subordonează județul intereselor ei de fustă: *„Ei, eu te aleg, eu şi cu bărbatul meu“*. Zaharia Trahanache ştie regulile jocului şi câştigă: *„Girurile astea două, cu care onorabilul Caţavencu a ridicat cinci mii de lei de la soțietate, sunt tot pentru enteresul ţării ?“*. Caţavencu este arivistul demagog şi escroc, cetățeanul turmentat este arivistul inconştient, Ghiță Pristanda este arivistul servil, Farfuridi este arivistul fudul. Ei toți tind spre *„stâlpul puterii“,* care este Zaharia Trahanache. Acesta ştie că cel care deține puterea, este atacat, de aceea pe el nu-l preocupă raporturile reale dintre Tipătescu şi Zoe Trahanache, ci cum să apere puterea pe care o deține. Puterea este mirajul acțiunilor arivişților.

Agamiță Dandanache este sinteza trăsăturilor arivişților şi a lumii eroilor lui Caragiale. El obține mandatul de deputat şi utilizează puterea în interese personale, nu ține discursuri, ca să-şi dovedească calitățile de lider

politic, fiindcă este un profesionist. Îşi şantajează nu adversarii politici, ci prietenul, tot cu o scrisoare de amor. El are o economie a mişcărilor, care-i asigură existența sa de parazit. Dandanache a devenit *„instrumentul“* şi utilizează *„instrumentul“*. Este total dezumanizat, este rezultatul evoluției unei lumi: *„eu cu famelia mea de la pazopt“*. El este un actant, fiindcă este construit pe legea adaptării la *„mediu, şi nu face voia proprie, ci el este cu toate partidele ca tot românul imparţial“*.

Agamiță Dandanache este idiotul, produsul ultim al unei societăți dezumanizate de bani, de viața parazitară, este produsul pragmatismului burghez, este esența spiritului critic al operei lui I.L.Caragiale. Prin el se defineşte o lume imorală, fără principii, sortită pieirii.

d) Caracterul comic rezultă firesc din convingerea autorului că râsul este o armă socială. Atitudinea critică a autorului se exprimă prin ironia, ridicolul şi râsul, pe care le provoacă eroii săi

Cuvântul *moft,* utilizat pentru titlul revistei *Moftul român,* este un mod de a exprima răsfățul, capriciile, lipsa de rațiune, în care ideile sunt suplinite de mofturi, iar posesorii lor devin *moftangii*.

Comicul îmbracă, în *O scrisoare pierdută,* mai multe aspecte: de situație, de intrigă, de caracter, de limbaj şi are ca scop să arate că întreaga societate burgheză este o parodie penibilă. Situațiile comice rezultă din inversarea valorilor. Tipătescu vrea *„să-l lucrăm pe onorabilul“,* adică pe Nae Cațavencu, dar este lucrat de Cațavencu prin Zoe Trahanache. Zaharia Trahanache vrea să ascundă de Zoe conținutul scrisorii, dar ea îl ştie de mult. Ghiță Pristanda vrea să pară fidel conducătorilor județului, dar se compromite prin furtişaguri, ca cel cu steagurile. Cațavencu şi Farfuridi țin discursuri politice, dar nu ştiu ce vor să susțină. Agamiță Dandanache vrea să pară o personalitate marcantă, dar este total ramolit. Farfuridi şi Cațavencu se ceartă, iar Agamiță Dandanache devine deputat. Intriga este comică, fiindcă politica partidelor şi compoziția parlamentului se fac prin şantajul cu scrisorile de amor sau prin acte de corupție ca în sistemul actual.

Caracterul comic al eroilor lui Caragiale rezultă din raportul dintre ceea ce sunt, ceea ce vor să pară şi ceea ce ar trebui să fie eroii săi. Jocul umoristic cu limbajele însoțește această farsă a imaginii eroilor. Tipătescu se crede o personalitate politică, dar este o păpuşă manevrată abil de Zaharia Trahanache prin Zoe Trahanache. Pristanda ar trebui să fie un model de cinste şi corectitudine, dar, de fapt, este un profitor, aşa cum o spune el însuşi: *„Pupă-l în bot şi papă-i tot“*.

Comicul de limbaj rezultă din diferența dintre ceea ce spun, ceea ce ar vrea să spună şi ceea ce ar trebui să spună eroii lui Caragiale. Farfuridi se va întrece în paradoxuri cu Nae Cațavencu, în loc să dezbată problemele legate de noua constituție. Jocul umoristic cu limbajele caracterizează realismul.

Numele eroilor este comic. Din falnicul Agamemnon, eroul de la Troia, a mai rămas *„o stârpitură, un gagamiță“*, cum îi spune Trahanache la un moment dat lui Agamiță Dandanache. Parodierea instituțiilor, moravurilor, situațiilor, limbajului exprimă minciuna, care devine principiu într-o societate construită pe şantaj, adulter, parazitism, compromis, abuz.

Caracterul comic este o coordonată a universului eroilor lui Caragiale, dar şi o trăsătură a stilului său.

e) Stilul lui I.L.Caragiale se caracterizează prin criticism, tipizare, paradox, parodie, joc umoristic cu limbajele, plurilingvism, expresivitate, oralitate, dramatizare, nuanţare şi sinteză.

Criticismul rezultă din atacul frontal îndreptat împotriva instituțiilor şi moravurilor sociale, împotriva ideologiei burgheze şi a oamenilor ce o reprezintă, din tratarea comică, sarcastică a subiectelor, din parodie şi paradox, din ticurile verbale puse în gura eroilor.

Se poate discuta, în cazul lui Caragiale, de o tehnică a paradoxului. Astfel distingem un paradox de expresie, ca în replica lui Pristanda: *„curat, murdar''*; un paradox de context: *„curat constituțional“*; paradox de comportament: *„şi eu, am, n-am înfăţişare la douăsprezece trecute, fix, mă duc la tribunal“*. Cel mai spectaculos este paradoxul în serie, pe care-l găsim în discursul lui Farfuridi: *„Ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, şi anume în punctele... esențiale“*. Paradoxul ramificat îl găsim în dialogul dintre Farfuridi şi Brânzovenescu: *„Trebuie să ai curaj ca mine, o iscăleşti şi o dăm anonimă“*.

Parodia este un procedeu tipic al lui Caragiale, spre a arăta devalorizarea instituțiilor sociale. Prefectura şi prefectul Ştefan Tipătescu, poliția şi polițaiul Ghiță Pristanda, partidul de guvernământ şi Zaharia Trahanache sunt puşi în slujba unei ariviste, Zoe Trahanache, care s-a măritat cu un bătrân spre a-i moşteni averea, sau în slujba unui ramolit, Agamiță Dandanache. În discursul lui Cațavencu avem, ca şi în discursul lui Farfuridi, parodia unui discurs: *„Industria română e admirabilă, e sublimă putem zice dar lipseşte cu desăvârşire, Societatea noastră dar, noi, ce aclamăm? Noi aclamăm munca, travaliul, care nu se fac deloc în țara noastră!“*.

Plurilingvismul este un mod de a contura eroii. Fiecare personaj are expresiile, ticurile, care-l caracterizează: Trahanache — *„Ai puțintică răbdare“,* Tipătescu — *„şi-apoi să-l lucrăm pe onorabilul“,* Pristanda — *„curat, murdar“,* Farfuridi — *„iubesc trădarea... dar urăsc pe trădători“*.

Stâlcirea cuvintelor este un procedeu de caracterizare a personajelor: *„Cetățeanul turmentat spune cioclopedică“*, Pristanda — *„bampir“*, Agamiță Dandanache — *„pațe“, „zițea“, „ținevas“, „țentral“*.

Jocul umoristic cu limbajele: Dandanache — *„zdronca – zdronca“, „tilinca – tilinca“*, Trahanache — *„o soțietate fără de prinţipuri care va să zică că nu le are“*.

Expresivitatea sintagmelor, punctuația, contextul, mişcarea, indicațiile regizorale redimensionează şi nuanţează permanent textul, îl fac viu.

20.2. I.L.Caragiale — *La hanul lui Mânjoală*

La hanul lui Mânjoală este o povestire, fiindcă autorul se identifică cu locutorul (povestitorul) spre a da mai multă autenticitate elementului fantastic.

Tema este lupta dintre bine şi rău, ca în basmele populare, iar *ideea* este că ispitele trebuiesc îndepărtate prin credinţă, prin post şi rugăciune.

Subiectul este ispita pe care o trăieşte povestitorul la hanul lui Mânjoală, unde poposeşte spre seară, *„când se ducea spre Popeşti la pocovnicu Iordache“*, viitorul său socru. Pentru a ne identifica cu povestitorul, încă din primele rânduri ne sunt redate gândurile lui la persoana întâi. Cu subtilitate, autorul îşi aminteşte — prin locutorul povestirii — cum, rămasă văduvă, coana Marghiolița a pus pe picioare hanul, sugerând că a găsit o comoară sau că umblă cu farmece. Apoi gradat, narează o întâmplare, când tâlharii au vrut să spargă hanul, şi cel mai voinic dintre ei a lovit cu toporul în uşă, dar a căzut mort, fratele său a devenit mut, iar ceilalți doi au fugit, fiindcă au văzut cum vin dorobanții călări şi-i prind.

Intrat în han, povestitorul cere cucoanei Marghioala de mâncare şi fiindcă este *„tânăr, curăţel şi obraznic“*, o apucă peste mijloc, o ciupeşte şi-i face complimente: *„— Straşnici ochi ai, coană Marghioalo!“*

Invitat în odaia coanei Marghioala, el o descrie remarcând: *„un miros de mere şi de gutui“* şi faptul că era cald *„ca sub o aripă de cloşcă“*. Vrea să se închine, dar nu vede nici o icoană şi, când *„îşi face cruce după datină“*, aude un răcnet şi presupune *„că a călcat un cotoi bătrân, care era sub masă“*. Cucoana Marghioala dă drumul cotoiului pe uşă, iar vântul stinge lampa, prilej pentru povestitor s-o îmbrăţişeze şi s-o sărute pe cucoana Marghioala. Jupâneasa aduce o lumânare şi mâncarea, apoi vin şi cafele. Se porneşte o viforniță şi, tulburat, povestitorul vrea să plece cu toate împotrivirile cucoanei Marghioala. Cu subtilitate este introdusă imaginea vrăjirii căciulii: *„Femeia, dusă pe gânduri, şedea pe pat cu căciula mea în mână, o tot învârtea ş-o răsucea“*, apoi răspunsul ei: *„ — Îmi plăteşti când treci înapoi, răspunse gazda, uitându-se adânc în fundul căciulei“*, este însoțit de o lumină ciudată din ochi. Pe drum simte, pe lângă viforniţa din văzduh, o ameţeală: „*Dar vârtejul norilor mă ameţea; mă ardea sub coastele din stânga“,* dar şi o viforniță interioară: *„Căciula parcă mă strângea de cap ca o menghinea“, „un junghi m-a fulgerat pân tot coşul pieptului de colo până colo“*, *„Deodată sângele începe iar să-mi arză*

pereții capului". Aceste nuanțe sunt ca o pregătire pentru confruntarea cu duhul necurat, când ia forma unei căprițe, care-i opreşte calul şi-l determină cu toată împotrivirea calului s-o ia în desaga din dreapta: *„În vremea asta, calul se cutremură şi dârdâie din toate încheieturile ca de frigurile morții"*. Îşi dă seama că se întoarce din drum, când vede luna în spate, în loc s-o aibă în față. Îşi face cruce, aude un țipăt şi iedul nu mai era în desagă. Calul se smucește şi-l aruncă din şa, apoi o ia la goană pe câmp. Ajunge iar la han, unde era aşteptat de cucoana Marghioala, iar iedul a intrat în casă, aşezându-se sub pat.

Este scos cu tărăboi de socru-său Iordache, de la han, este legat cobză şi dus la un schit în munte: *„patruzeci de zile post, mătănii şi molitve"*. Este ideea că din ispită se scapă doar printr-o viață creştină, fără păcate, cu pocăință. Cu abilitate scriitorul aşază ideea la punctul culminant. Deznodământul este tragic. Un ispravnic aduce vestea că hanul lui Mânjoală a ars până-n temelii, iar cucoana Marghioala s-a prăpădit sub un morman uriaş de jăratic: *„— A băgat-o în sfârşit în jăratec pe matracuca! a zis socru-meu râzând''*.

Povestitorul află că în căciulă i-a pus vrăji, că iedul şi motanul erau, de fapt, duhul rău. Firul narativ se menține în dimensiunea realismului, dar cu multă subtilitate autorul nuanțează textul, sugerând prezența fantasticului, a elementelor romantice. Scriitorul ştie să utilizeze *suspense-ul,* laitmotivul, termenii rari ca: *„iglița", „matracuca", „cotoroanței", „chilibarii", „lafuri", „hârbuită", „chiorâş"*, dar şi expresii ca: *„i se zbârlise pe lângă urechi puful piersicii", „Ți-a pus ulcica la polcovnicu", „vreme vajnică", „nori după nori zburau opăciți ca de spaima unei pedepse," „mergea ca praştia", „Ucigă-te toaca, duce-te-ai pe pustii", „m-au legat cobză", „ca sub o aripă de cloşcă", „asta-i altă căciulă"*. Textul este reprezentativ pentru maturitatea cu care autorul ştie să selecteze cu grijă elementele firului narativ, să gradeze şi să nuanțeze acțiunea.

20.3. I.L.Caragiale — *În vreme de război*

a) Nuvela *În vreme de război* este realistă. Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială. Eroul principal, jupân Stavrache, este hangiu în Podeni. El are un frate, Iancu, care este preot şi adună, în scurt timp, o avere importantă: două sfori de moşie, un han, o pereche de case, vite, bani. De aceea este atacat de o bandă de răufăcători. Autorul rămâne şi în proză un dramaturg, care a aflat tehnica răsturnării situațiilor sau, cum spune Lefter Popescu din *Două loturi,* „vice-versa". Astfel aflăm că atunci când banda este prinsă, fratele său, implicat, vine la han şi, înspăimântat de consecințe, îi cere ajutorul. Îngrozit, jupân Stavrache la început nu ştie ce să facă, să-l ajute sau să-l alunge. Sosirea unui grup de voluntari, care plecau să lupte în Războiul de Independență, îl ajută să-l scape pe fratele său. Îl

tunde, îl rade şi-l prezintă voluntarilor, care-l iau cu ei pe Iancu Georgescu. Plecat pe front, Iancu se distinge în luptele de la Plevna, este decorat, înaintat în grad şi devine ofiţer. Jupân Stavrache primeşte o scrisoare de la fratele său, din care află de izbânzile lui, dar nu se bucură. Moartea mamei sale îl făcuse unicul moştenitor, prin efectul legii, al întregii averi a fratelui său. Întoarcerea fratelui ar fi însemnat pentru el pierderea averii. Avariţia îl roade şi de aceea, când primeşte o scrisoare, care-l înştiinţează de moartea fratelui, face demersurile legale pentru a intra în posesia averii. Timp de cinci ani el nu mai află nimic de fratele său, apoi are două coşmaruri. În primul, fratele său vine la han ca ocnaş evadat, îl trânteşte la pământ şi-i strigă: *„Gândeai c-am murit, neică ?“*. Jupân Stavrache îl alungă, dar rămâne zdruncinat. Plăteşte slujbe la biserică pentru odihna sufletului fratelui, pe care îl crede mort. Al doilea coşmar îl aduce la han pe fratele său ca ofiţer, cu un detaşament de ostaşi. Jupân Stavrache caută să fugă, dar acesta trece prin uşi şi-l întreabă: *„Credeai c-am murit, neică?“*.

Fratele Iancu vine în mod real pe-o vreme de viscol şi-l surprinde pe jupân Stavrache. Când duce demâncare celor doi străini sosiţi la han, el descoperă că unul dintre cei doi musafiri este fratele său, care-i spune: *„Credeai c-am murit, neică?“*. Jupân Stavrache crede că este un coşmar, de aceea se culcă, fiindcă i se pare că visează. Scriitorul realizează concordanţa dintre viscolul de-afară şi viscolul din mintea hangiului.

Iancu ofiţerul îi explică necazul care-l aduce. A cheltuit din banii regimentului şi-i cere fratelui său, jupân Stavrache, să-i dea banii, fiindcă i-a rămas de la el o avere importantă. Jupân Stavrache este cuprins de o criză de furie. Zdrobeşte o masă ca să se convingă că ceea ce vede este real şi nu coşmar. Cei doi îl prind şi-l leagă.

Finalul este trist şi exprimă mesajul. Banii, avariţia dezumanizează. Drumul celor doi fraţi este un eşec. Pentru a-l lăsa pe cititor să mediteze, autorul nu construieşte deznodământul. Etapele procesului de alienare sunt sumar tratate cu o motivaţie exterioară şi de aceea nuvela nu convinge.

b) Analiza psihologică este un procedeu al esteticii realiste şi formează problema principală, pe care o pune în discuţie nuvela *În vreme de război*.

La sfârşitul secolului al XIX-lea, analiza psihologică era un procedeu modern şi puţin utilizat în proza românească. Creaţia sau tipizarea era sistemul curent, prin care scriitorul a realizat comediile şi o parte din proza sa. I.L.Caragiale experimentează procedeul analizei psihologice în mai multe nuvele. Astfel, în *O făclie de Paşti,* avem tot un hangiu din Podeni, Leiba Zibal, un evreu, care se teme de ameninţarea lui Gheorghe, un argat, pe care l-a concediat de la han. Spaima îi dă un comportament anormal. Leiba Zibal trăieşte, ca şi jupân Stavrache, un coşmar. El se vede la Iaşi, unde a deschis o prăvălie, aşa cum intenţiona. Un tâlhar este prins, adus în

fața prăvăliei, unde este eliberat. Acesta îi ucide nevasta şi copilul. Trezit brusc de un client, fiindcă sosise diligența, Leiba Zibal află că trăsura poştei a întârziat, fiindcă hangiul evreu, din satul vecin, a fost prădat şi ucis cu toată familia. Hoții furaseră şi caii de poştă. Aceste elemente aduc o acumulare a tensiunii interioare a eroului.

În noaptea de Paşti, Leiba Zibal se hotărăşte să vegheze, fiindcă aşa suna amenințarea lui Gheorghe. El îşi trimite nevasta la culcare şi stă la pândă în spatele uşii hanului; el aude paşi şi glasuri în fața porții hanului şi înțelege că era Gheorghe, care cu alți tovarăşi dădeau târcoale hanului. Mai târziu, ei se reîntorc, ca să taie o bucată din uşa hanului, pe unde să bage mâna şi să deschidă. Leiba Zibal priveşte cum ferăstrăul face o nişă şi are o idee. Pregăteşte un laț şi, când Gheorghe bagă mâna ca să deschidă poarta, îi prinde mâna şi i-o leagă. Apoi i-o arde cu o lumânare, ca o împlinire a legii talionului. Când oamenii ies de la Înviere şi soția lui se trezeşte, mâna lui Gheorghe era arsă.

Analiza este aici mai subtilă, mai nuanțată, mai verosimilă. Leiba Zibal nu înnebuneşte, ci se consideră creştin, fiindcă a aprins o lumânare în noaptea de Paşti. Gândirea lui este, în esență, eronată, fiindcă în creştinism totul este construit pe Legea Iubirii, pe când el aplică legea talionului. Creştin se devine prin Taina Sfântului Botez ortodox, şi nu prin aprinderea unei lumânări.

În nuvela *În vreme de război,* alienarea lui jupân Stavrache nu este convingătoare, fiindcă este redată cu un stil lapidar de proces-verbal, în timp ce analiza cere o urmărire atentă a meandrelor gândirii eroului. Cele două coşmaruri nu sunt suficiente pentru a justifica alienarea lui jupân Stavrache.

În *O făclie de Paşti,* actele eroului principal sunt logice, verosimile. Analiza psihologică este bine introdusă.

În nuvela *Două loturi,* domnul Lefter Popescu trăieşte dramatic vestea pierderii celor două bilete de loterie, care, după cum îi spune căpitanul Pandele, au ieşit câştigătoare. El nu verifică numerele, când găseşte biletele, ci îşi dă demisia din postul de funcționar la un minister, crezând că va trăi ca rentier. La bancă află că biletele erau necâştigătoare. El face o criză de nervi. Autorul discret foloseşte *suspense*-ul în final, lăsându-l pe cititor să dea o soluție. El solicită reacția cititorului ca efect al analizei.

20.4. I.L.Caragiale — *Telegrame*

Schița *Telegrame* este realistă, fiindcă eroii sunt tipici în împrejurări tipice. Directorul prefecturii dintr-un orăşel de provincie, Raul Grigoraşcu, întreține relații de concubinaj cu Atenaisa Perjoiu, soția lui Albert Gudurău, nepotul lui Costăchel Gudurău, avocat şi fost deputat. Pentru a se căsători cu Raul Grigoraşcu, madam Atenaisa Perjoiu divorțează de Albert Gudurău,

dar pretinde restituirea dotei (a zestrei), pe care a adus-o la momentul căsătoriei, numită în textul telegramelor parafernă. Este o situaţie analoagă cu cea din *O scrisoare pierdută*. Raul Grigoraşcu este un alt Tipătescu, iar Atenaisa Perjoiu o altă *„damă“* sau *„madam“*, de tipul Zoe Trahanache.

Tema, eroii, conflictul sunt luate din viaţa socială, telegramele fiind frânturi de viaţă socială. Autorul le dă o notă de autenticitate, de stil personal, care să caracterizeze fiecare personaj implicat în această falsă confruntare politică. Sub pretextul unei exprimări eliptice, ca în textul telegramelor, unde fiecare cuvânt se plăteşte, eroii comit grave erori de exprimare. Conflictul de mahala este prezentat ca un conflict politic.

Caracterul critic al schiţei rezultă din comicul de situaţie, în sensul că o intrigă de mahala determină o agitaţie artificială până la nivelul primului-ministru, al ministrului justiţiei şi chiar al regelui. Nu interesele publice, ci interesele personale ale clanurilor politice determină conflictul. Eroii sunt comici, fiindcă exagerează proporţiile conflictului din cauza orgoliilor. Ei sunt inculţi, josnici, lipsiţi de conduită morală, fiindcă, într-o soţietate *„fără prinţipuri“,* abuzul este o formă de exprimare a puterii. Raul Grigoraşcu, după ce-i ia soţia lui Albert Gudurău, are şi un comportament iresponsabil. Atenaisa Perjoiu are un nume semnificativ, adică-i *„bună cu perje“,* adică o stricată, dar vrea să i se dea zestrea sau paraferna din momentul căsătoriei, deşi a dus o viaţă de lux şi a cheltuit-o. Este o satiră la adresa instituţiilor societăţii burgheze: guvern, miniştri, presă, procuratură, prefectură, partide politice, dar şi a moravurilor sociale.

Compoziţia este extrem de originală şi dovedeşte felul în care autorul găseşte pentru fiecare schiţă, nuvelă, comedie o formă adecvată conţinutului. Textul are forma unor închipuite telegrame, trimise către Bucureşti, de către Costăchel Gudurău. Prima telegramă este adresată primului-ministru, în care-l reclamă pe directorul prefecturii, Raul Grigoraşcu, fiindcă l-a înjurat şi pălmuit în cafeneaua târgului. A doua telegramă este adresată tot de Costăchel Gudurău primului-ministru, fiindcă procurorul lipseşte din oraş, fiind plecat să chefuiască. A treia telegramă, adresată primului-ministru de Costăchel Gudurău, redă un al doilea moment de conflict în piaţă cu Raul Grigoraşcu, exagerând proporţia scandalului: *„Oraş stare de asediu. Panica domneşte cetăţeni“*. Ofensiva este continuată de Iordăchel Gudurău, fost senator şi alegător la colegiul I, adică face parte din clasa dominantă, fiind mare proprietar. Alegerile se făceau în timpul lui I.L.Caragiale, pe trei colegii. La colegiul întâi aveau drept de vot doar marii proprietari, la colegiul al doilea mica burghezie, cărturarii, iar la colegiul al treilea aveau drept la vot ţăranii şi meseriaşii. Iordache Gudurău adresează o telegramă primului-ministru, cerându-i să înceteze atacurile lui Raul Grigoraşcu, directorul prefecturii, contra lui Costăchel Gudurău, iar apoi

chiar regelui. Deliciul lingvistic îl constituie formele moldoveneşti ale cuvintelor: *„bagiucurind“, „giurat“, „talari ucidi di“, „cafine“, „endependenţi“, „meaza mare“*, dar mai ales greşelile gramaticale şi ortografice: *„fratemeu“, „vieţi“, „pentru vieţii“, „faceţ“*, arătând gradul de cultură al personajelor. Cele trei telegrame, provenind de la Ministrul Justiţiei către procurorul urbei X, sunt corecte şi contrastează flagrant cu raportul procurorului, care are aceleaşi trăsături de stil: eliplic, telegrafic, ridicol, cu elemente dialectale (*„acu“, „mami“, „măti“, „răpide“, „agrisorul“, „fimeea“, „mencionatu“, „concubinagiu“, „socie pentru soţie“, „iee“, „paraferna“, „ipistaţi“, „di“, „trii“, „pept“, „gios“, „pănă pentru până”)*, precum şi cu greşeli de ortografie *(„directoru“*, *„alaltaeri“, „di“, „agrisorul“, „lovindul“)*.

Telegrama lui Raul Grigoraşcu are aceleaşi elemente dialectale: *„congediu“, „me“, „di“*, şi numele franţuzit este o ironie ca şi textul în limba franceză al generalului Grigoraşcu, vărul lui Raul, către ministrul de interne, prin care îi cere să nu aprobe demisia lui Raul Grigoraşcu din funcţia de director al prefecturii, fiindcă *„porcii opoziţiei“* vor să-şi facă de cap. Dar sintaxa greşită dă alt sens şi anume că Raul Grigoraşcu îşi face de cap. Prin telegramă, ministrul de interne respinge demisia lui Raul Grigoraşcu. Costăchel Gudurău este arestat, fiindcă a tras cu revolverul împotriva lui Raul Grigoraşcu. Telegramele lui Iordăchel Gudurău către primul-ministru şi către rege pretind că este torturat în beciurile poliţiei Costăchel Gudurău.

Conflictul ia sfârşit fericit, aşa cum aflăm din telegrama procurorului urbei X către ministrul justiţiei, telegramă care are acelaşi limbaj comic şi arogant:

„Costăchel Gudurău liberat az dimineaţă lipsă probe intenţie asasinat. Împăcat cu directoru. Pupat toţi piaţa endependenţi. Mâne sară logodna Raul madam Atanaisa Perjoiu“. Ca şi în farsa partidelor politice de azi.

La intervenţia lui Raul Grigoraşcu, domnul Costăchel Gudurău este numit avocat al statului, adică se reiau elementele din *O scrisoare pierdută*, unde prefectul Tipătescu îi oferă un post similar lui Caţavencu, pentru ca, printr-un compromis, să lichideze conflictul cu opoziţia. Din punctul de vedere al nivelului de creativitate, nuvela este situată, prin compoziţia extrem de originală, la nivelul inventiv.

20.5. I.L.Caragiale — *Bacalaureat*

a) Schiţa *Bacalaureat* face parte din volumul *Momente şi schiţe,* calificat de prietenul lui Caragiale, Ranetti, ca fiind *„monumente“*. Spiritul critic al lui I.L.Caragiale devine mai subtil, decât în *O scrisoare pierdută* sau *O noapte furtunoasă,* şi mai sintetic.

Mesajul, pentru a cărui transmitere scriitorul a construit textul piesei *O scrisoare pierdută,* este aici tratat mai subtil şi mai profund. În comedia *O scrisoare pierdută* atacul lui I.L.Caragiale se îndreaptă asupra întregii societăţi burgheze, pe care o definea printr-o replică reluată, ca un laitmotiv, de către Zaharia Trahanache: *„O soţietate fără de prinţipuri şi fără de morală“*. Personajul Agamiţă Dandanache reprezintă, din acest punct de vedere, principiul lipsei de principii şi de orice morală, fiindcă el nu are nici o opinie politică, nici un principiu, de aceea el este *„cu toate partidele“*, ca tot românul *„imparţial“*. El nu urmăreşte să impună nişte principii, ci este structurat pe legea adaptării la mediu, devenind un instrument în mâna celor care conduc societatea la un anumit moment. De aceea nu şovăie să-şi şantajeze prietenul, nu are de gând să-i înapoieze scrisoarea, cu care l-a şantajat. El, Agamiţă Dandanache, este efectul asupra conştiinţei umane a viciului puterii.

Familia este pepiniera în care se produc aceste personalităţi monstruoase, dezumanizate. Tânărul Ovidiu Georgescu este lipsit de principii morale, de aceea în mod semnificativ a luat nota 3 la *morală*. Este leneş, nu învaţă, este lipsit de înţelepciune, de hărnicie, de cinste şi de aceea argumentul folosit, că *„este de familie bună“*, apare ca un paradox, plin de semnificaţii. Ovidiu, ca jurist, va face şi va aplica legile, va fi un *„stâlp al puterii“*, va construi climatul social, va deveni lider politic, un arivist, un viitor Caţavencu, Farfuridi, Brânzovenescu sau Agamiţă Dandanache.

Rolul de arivist Ovidiu şi-l însuşeşte din familie. Doamna Caliopi Georgescu îl caracterizează prin calificativul *„ambiţios“*. De aceea el nu are nevoie de morală. Dacă ar avea *„principii“* morale, nu ar mai putea fi un ambiţios, un arivist, n-ar mai putea practica şantajul, corupţia, minciuna, demagogia, furtul, traficul de influenţă, toate formele de abuz pe care legea le sancţionează cu detenţie.

Ovidiu Georgescu urmează un drum deschis de fraţii săi, un drum de *„protecţie de fuste“*, de trafic de influenţă, notat cu ironie de I.L.Caragiale, este drumul formării parazitului.

b) *Bacalaureat* are ca **temă** familia românească de la sfârşitul secolului al XIX-lea. **Ideea** este că o societate *„fără de principii şi fără de morală“* se constituie prin mecanismul formării membrilor săi.

Subiectul este modelul de modelare al arivistului. Ovidiu Georgescu, ca şi Ionel din schiţa *Vizită* sau Goe din *Dl Goe*, învaţă de mic un comportament bazat pe lene, obrăznicie, parazitism, vicii. Dacă în antichitate o matroană romană putea spune fiilor săi: *„cu scut sau pe scut“*, în contrast matroana română Caliopi Georgescu îl învaţă lecţia traficului de influenţă. Numele dat fiilor de doamna Caliopi au o doză de parodie, fiindcă subliniază nivelul de decadenţă al societăţii în contrast cu principiile

morale, pe care aceşti mari poeți latini le-au afirmat ca reprezentanți ai conştiinței sociale.

Subiectul este, de fapt, traficul de influență, ca mod tipic de a exprima relațiile decăzute din societatea burgheză, modul prin care un tânăr este modelat pentru un rol social important. Ca reprezentant al unei clase sociale parazitare, el va elabora, va aplica şi va susține un cod de legi, care să apere interesele clasei sale şi să cultive parazitismul, imoralitatea, impostura, ipocrizia şi abuzul.

Traficul de influență este sancționat penal de justiție. Ovidiu Georgescu primeşte bacalaureatul prin încălcarea legii, de aceea nu avem nici un dubiu asupra modului în care va proceda, când va fi jurist. El face parte dintr-o serie cu frații săi, ceea ce sugerează modul în care apar eroii din *O scrisoare pierdută*.

Materialul social, problematica, ideile, mesajul, expuse pe larg în lupta pentru putere, din *O scrisoare pierdută*, se rafinează, se generalizează, devin mai subtile. Un fapt de viață aparent mărunt şi neînsemnat devine modelul unei societăți, modelul accesului la putere.

Schița *Bacalaureat* reprezintă un moment al drumului arivistului la putere, atunci când el primeşte şansa socială, deschiderea spre un rol social important. Este semnificativă absența eroului Ovidiu Georgescu. El nu face nimic, fiindcă este parazitul, este doar o marionetă într-un mecanism denumit semnificativ: *„lumea eroilor lui Caragiale“*.

20.6. I.L.Caragiale — *Vizită*

a) Schița *Vizită* are ca **temă** formarea parazitului, componentă a temei generale a momentelor şi schițelor lui Caragiale, *critica societății burgheze.*

Ideea este că parazitul este modelat în familia burgheză. Ionel, personajul principal, este învățat de mic să calce toate normele de conduită morală.

Subiectul este modelul de modelare al parazitului. Doamna Popescu îi expune musafirului preocupările ei de a-i da lui Ionel o educație. Parodia este procedeul utilizat de autor, fiindcă tocmai atunci se aud din bucătărie țipetele servitoarei, care-i cere doamnei Popescu să intervină. Fiind obraznic, Ionel era gata să verse cafeaua şi să răstoarne maşina cu spirt pentru făcut cafea. Doamna Popescu, în loc să-l certe, îl ia în brațe şi-l sărută, întrebându-l: *„Vrei să moară mama?“*. Răsfățul îşi arată imediat roadele. Ionel ia o trompetă şi-i sparge timpanele, se urcă pe cal, bate din tobă. Autorul intervine şi-i explică felul în care trebuie să se poarte un maior de roşiori, fiindcă Ionel poartă uniformă de maior de roşiori. Ionel scoate sabia şi atacă servitoarea, care venea cu cafeaua şi dulceața. Doamna Popescu intervine şi este lovită cu sabia lângă ochi. În loc să-l certe sau să-l pedepsească, doamna Popescu îl pune s-o sărute. Ionel îi răspunde obraznic

musafirului, ia chiseaua cu dulceață, iese în hol şi-i toarnă dulceața în galoşi, ca să nu-şi mai poată scoate pantofii.

Obrăznicia lui Ionel nu se opreşte aici. El ia ţigări din cutia musafirului, fumează, i se face rău, dar doamna Popescu este încântată: *„Scuipă-l să nu mi-l deochi“*. Ionel va lua o minge, va lovi ceaşca de cafea a musafirului şi-i va păta hainele. Doamna Popescu în loc să-l certe pe Ionel, îi spune musafirului: *„ — Nu-i nimic ! iese...“*. Schița este semnificativă pentru felul în care se formează parazitul social.

b) Parazitul, ca prototip, este studiat de Caragiale cu pasiunea unui om de ştiință. Aşa cum biologul urmăreşte o specie într-un anumit climat, tot aşa scriitorul realist urmăreşte tipurile sociale în mediul social, care le formează şi le face posibilă existența.

Ionel din *Vizită* este începutul unei serii. El va fi obişnuit să fie obraznic, răsfățat, să i se facă toate mofturile, să fie servit, să nu muncească, să nu facă nimic util societății, să trăiască pentru el. El trebuie să fie slujit de ceilalți şi rolul său este să facă mofturi, adică să devină un **moftangiu.**

Formarea parazitului este urmărită din familie ca în *Vizită, Dl Goe,* în şcoală prin schițele *Un pedagog de şcoală nouă, Lanțul slăbiciunilor, Bacalaureat.* Devenit student, precum Coriolan Drăgănescu din schița *Tempora,* parazitul învață arta demagogiei şi corupția. El ține discursuri înflăcărate, cățărat pe statuia lui Mihai Viteazul, din fața Universității, scrie articole în *Amicul poporului*. Dacă rămâne un simplu funcționar ca Lefter Popescu din *Două Loturi,* parazitul va dori toată viața lui să obțină un trai fără muncă, o republică care să dea lefuri şi pensii, aşa cum şi-o imaginează Conu Leonida din comedia *Conu Leonida față cu reacțiunea.*

Seria parazitul este bine reprezentată în *O scrisoare pierdută,* unde nimeni nu munceşte. Chiar cetățeanul turmentat, care a fost cândva funcționar la poştă, nu mai munceşte, ci bea. Tipătescu trăieşte parazitar, deşi are funcție, moşie pe spatele lui Trahanache aşa cum arată Pristanda, Agamiță Dandanache este punctul cel mai înalt al evoluției parazitului. Escroc, şantajist, josnic, ramolit, corupt, devine un instrument în mâna arivişților fără scrupule, care jefuiesc țara.

21. I.L.Caragiale — reprezentant al realismului critic

21.1. Lumea eroilor lui I.L.Caragiale

a) Caracterul comic, grotesc al lumii create de I.L.Caragiale — o lume ridicolă, ipocrită, bazată pe minciună, parazitism, abuz, hoție, demagogie.

b) Eroii lui I.L.Caragiale – ipostaze ale arivistului sau parazitului. Ei se prefac că au un rol util social, dar sunt nişte fantoşe, nişte instrumente.

c) Societatea burgheză este o lume a corupției, a parazitismului, a falsei democrații, a şantajului, abuzului, traficului de influență, a falselor alegeri, a legilor de clasă, a escrocheriilor şi trădărilor.

d) Banul, interesele, relațiile — cauze ale procesului de dezumanizare a eroilor şi ale prăbuşirilor sociale.

e) Parodierea instituțiilor sociale — cauză a caracterului hibrid al societății româneşti.

f) Alegerea temelor şi subiectelor — mod de a surprinde momentele esențiale ale evoluției parazitului şi problematica socială majoră.

g) Lipsa principiilor morale — cauză a decăderii oamenilor şi societății.

21.2. Temele şi problematica universului creat de I.L.Caragiale

a) Alegerile parlamentare — moment crucial al luptei pentru putere – *O scrisoare pierdută.*

b) Industrializarea capitalistă — mod de formare şi consolidare a burgheziei – *O noapte furtunoasă.*

c) Decadența moravurilor — trăsătură caracteristică a lumii burgheze – *D-ale carnavalului, Five o'clock.*

d) Parvenitismul — proces social caracteristic pentru lumea burgheză – *O scrisoare pierdută, La Peleş.*

e) Şcoala — un instrument de formare a ariviştilor – *Bacalaureat, Lanțul slăbiciunilor, Un pedagog de şcoală nouă.*

f) Familia — o pepinieră de formare a paraziților – *Vizită, Dl Goe, Lanțul slăbiciunilor, Bacalaureat.*

g) Justiția — un mijloc de a cultiva corupția şi decadența – *Articolul 214, Justiție.*

h) Presa — un mijloc de intoxicare socială – *Ultima oră, High Life, O scrisoare pierdută, O noapte furtunoasă.*

21.3. I.L.Caragiale — reprezentant al realismului critic

a) Garabet Ibrăileanu – *Spiritul critic în cultura românească* – îl caracterizează pe I.L.Caragiale drept o culme a spiritului critic în Muntenia.

b) prototipul arivistului şi ipostazele sale sociale tipice:

Nae Cațavencu — demagogul, escrocul, şantajistul, fals lider politic.

Rică Venturiano — demagogul politic şi al familiei, cultivă beția de cuvinte.

Farfuridi — demagog, snob, mărginit, ruginit, impostor.

Zoe Trahanache — arivista coruptă, imorală, vicleană.

Zaharia Trahanache — prototipul puterii – punctul spre care tind ariviştii.

Agamiță Dandanache — parazitul puterii, instrumentul, idiotul.

Ionel, Dl Goe, Ovidiu Georgescu — momente ale evoluției arivistului.

Lefter Popescu — parazitul ratat, silit să lucreze.

Jupân Stavrache — parazitul alienat, ca şi Leiba Zibal.

c) lupta pentru putere – alegerile parlamentare – punct culminant al evoluției arivistului – temă realistă – *O scrisoare pierdută.*

– îmbogățirea fără muncă – ideal de viață al parazitului – Lefter Popescu, jupân Stavrache, Leiba Zibal – *Două loturi, În vreme de război*.

– traficul de influență, răsfățul, mofturile – trăsături ale modelului de modelare al parazitului – *Vizită, Dl Goe, Bacalaureat.*

– scandalul, şantajul – arme politice ale arivistului – *O scrisoare pierdută*.

d) atitudinea critică a autorului şi nuanțele ei:

– ironia – *La Peleş, Telegrame, Bacalaureat, Vizită.*

– comicul:

– de situație – *O scrisoare pierdută, O noapte furtunoasă, Conu Leonida față cu reacțiunea.*

– de caracter – Cațavencu, Farfuridi, Agamiță Dandanache.

– de limbaj – *O scrisoare pierdută, O noapte furtunoasă, Conu Leonida față cu reacțiunea.*

– de intrigă – scrisorile de amor determină rezultatul alegerilor.

– sarcasmul – *1907 din primăvară până-n toamnă.*

e) scientismul – scriitorul, un om de știință, care studiază societatea – legea selecției naturale – adaptarea la mediu – Agamiță Dandanache.

f) procedee realiste:

– tipizarea: Cațavencu, Pristanda, Farfuridi

– analiza psihologică: Jupân Stavrache, Leiba Zibal.

– colajul: *Telegrame, Proces-verbal, Urgent*.

g) specii realiste: – comedia – *O noapte furtunoasă, O scrisoare pierdută, D'ale Carnavalului.*

– drama: *Năpasta*.

– pamfletul – *1907 din primăvară până-n toamnă.*

– nuvela – *În vreme de război, O făclie de Paşti*.

– schița – *La Peleş, Urgent, Vizită, Dl Goe, Bacalaureat.*

22. Ioan Slavici

Născut la 18 ianuarie 1848 la Şiria-Arad ca fiu al unui cojocar, Sava Slavici, şi al Elenei Borlea, fiica preotului din Măderat. Face liceul la Arad, Tmişoara, apoi începe să studieze dreptul la Pesta, apoi la Viena unde îl cunoaşte pe Eminescu, care era şi el student. Eminescu îl pune în legătură

cu Junimea. Dă examen şi devine ofiţer. Îşi va câştiga existenţa la Viena dând meditaţii. Se întoarce la Arad unde va fi funcţionar la un advocat, apoi arhivar la Consistoriul din Oradea. Obţine o bursă de la Junimea pentru continuarea studiilor. În 1874 vine la Iaşi, apoi pleacă la Bucureşti ca secretar al comisiei documentale şi profesor. Se însoară cu o unguroaică Catinca Szöke. Este apoi redactor la Timpul. Va călători în Italia. Va fi profesor la Azilul Elena Doamna, la Şcoala normală şi la Institutul Manliu. Din 1884 pleacă la Sibiu şi organizează ziarul Tribuna. Va fi închis de mai multe ori la Vatz şi va scrie „Închisorile mele". Divorţat se recăsătoreşte cu o profesoară, Eleonora Tănăsescu. În 1894 este director la Institutul Ioan Oteteleşeanu din Măgurele. A fost întemniţat pentru vederile sale antiunioniste exprimate în ziarele ce apar în Bucureşti, în timpul ocupaţiei germane din perioada primului război mondial, precum Gazeta Bucureştilor. Moare la 17 august 1925 la Panciu.

Activitatea literară cuprinde nuvele, romane, piese de teatru, basme.

– nuvele: „Popa Tanda", „Pădureanca", „Moara cu noroc", „Gura satului", „Budulea taichii", „Comoara", „Scormon", „La crucea din sat", „O viaţă pierdută", „Crucile roşii"

– romane: „Mara" şi „Cel din urmă armaş"

– piese: „Fata de birău", „Gaspar Graţiani", „Toane sau vorbe de clacă"

– povestiri: „Din bătrâni", „Mama"

– poveşti: „Zâna zorilor", „Ileana cea şireată", „Floriţa din codru", „Doi feţi cu stea în frunte", „Stan Bolovan", „Ioanea Mamei", „Băiet sărac", „Păcală în satul lui", „Petrea Prostul", „Limir Împărat", „Spaima zmeilor", „Rodul tainic", „Negru împărat", „Doi fraţi buni", „Băiat sărac şi horopsit", „Împăratul şerpilor"

– amintiri: „Lumea prin care am trecut", „Închisorile mele", „Amintiri"

– studii şi articole: „Literatura poporană", „Estetica", „Tribuna şi tribuniştii", „Românii din Ardeal", „Institutul Ion Oteteleşeanu", „Fapta omenească – scrisori adresate unui om tânăr".

22.1. Ioan Slavici — *Moara cu noroc*

a) Nuvela *Moara cu noroc* este realistă, fiindcă **tema** o formează penetrarea relaţiilor de producţie capitaliste, în viaţa satelor şi oraşelor din Transilvania, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Ideea este că banii, adică patima avariţiei, este rădăcina răului în lume, deci o idee realistă într-o perspectivă clasicistă moralizatoare.

Subiectul este urmărirea procesului de acumulare primitivă a capitalului prin comerţ. Eroul principal, Ghiţă, este cizmar într-un sat ardelean şi visează să aibă un atelier cu zece-douăsprezece calfe, adică un viitor nucleu de întreprindere capitalistă. De aceea el ia în arendă hanul de la *Moara cu noroc,* ca să-şi adune banii, cu care să deschidă atelierul de

cizmărie. Ghiță este un arivist rural, care vrea să parvină în rândurile burgheziei. El începe să strângă capitalul, dar procesul este stingherit de Lică Sămădăul, conducătorul porcarilor din zonă, personaj primejdios, care-şi întinde influența asupra pădurilor de lângă Ineu, unde pasc turmele de porci. Lică îl sileşte pe Ghiță să colaboreze cu el, fiindcă altfel îl pradă sau îl omoară, aşa cum a şi încercat să facă într-o duminică, când nu era lume la han. Ghiță îi va da informații despre mişcarea turmelor de porci, îi va schimba banii furați, îi dă martorii care să-l acopere în fața justiției.

Conflictul dintre Ghiță şi Lică Sămădăul are ca punct de geneză banii, dar şi pe Ana, soția lui Ghiță. Când Lică vine la han cu un chimir plin de bani furați, deci cu dovada care să-l ducă la ştreang, Ghiță pleacă să-l aducă pe jandarmul Pintea. Lică va profita de situație şi o va seduce pe Ana. Întors, Ghiță o ucide pe Ana, iar Lică Sămădăul şi oamenii lui îl vor ucide pe Ghiță, apoi vor da foc hanului. Pintea va încerca să-l aresteze pe Lică, care va prefera să se sinucidă, decât să fie dat pe mâna justiției. Moartea eroilor şi incendierea hanului coincide cu o furtună, ceea ce sugerează concordanța dintre viața oamenilor şi a naturii. Momentul e în noaptea de Paşti, de aceea soacra lui Ghiță cu copiii este plecată la Înviere şi, când se întoarce, crede că hanul a fost incendiat de un trăsnet. În mod semnificativ, eroii sunt parcă judecați şi condamnați la momentul Învierii, când cei buni sunt în biserică, iar cei răi fac cele rele, ca să se osândească. Finalul este moralizator, deci clasicist.

b) Ghiță reprezintă procesul de distrugere a sufletului prin patima avariției, care îl transformă treptat dintr-un om cinstit într-un ucigaş. Rolul modelării malefice îi revine lui Lică Sămădăul, de aceea Ghiță îi spune: *„Tu nu eşti om, Lică, ci diavol!“*, iar Lică recunoaşte: *„Tu eşti om cinstit, Ghiță, şi am făcut din tine om vinovat“*. Este, de fapt, drama lui Faust, eroul lui Goethe, care este ispitit de Mefistofel spre a-şi însuşi conceptul de *„carpe diem“* — trăieşte clipa — sau *„clipă, stai, eşti atât de frumoasă“*. Înseamnă biruința duhului lumesc asupra Duhului Sfânt din sufletul omului. În esență, refuzul Demiurgului de a-i da lui Hyperion posibilitatea să trăiască pe conceptul de *„carpe diem“*, adică *„o oră de iubire“*, are şi acest aspect. Sfatul soacrei lui Ghiță este moralizator şi are valoare religioasă. Valoarea moralizatoare este conținută în îndemnul de a nu cădea în patima avariției: *„Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniştea colibei tale te face fericit“*. Dacă Ghiță ar fi trăit viața lui săracă de om cinstit, ar fi avut parte de liniştea sufletului, care ştie că se mântuieşte. Valoarea religioasă o găsim în cuvintele, pe care bătrâna nu întâmplător le repetă: *„Gând bun să ne dea Dumnezeu!“*, fiindcă gândul cel bun vine de la înger, iar ispita gândului rău de la demon şi are la început forma sugerată a

dictonului *timpul este bani*: *„Atunci să nu mai pierdem vorba degeaba: mă duc să vorbesc cu arândaşul“*.

La început Ghiță face această opțiune din dragoste pentru familie: *„Din dragoste pentru dânsa şi pentru copii venise la Moara cu noroc“*. El constată că pe măsură ce averea sa creşte, se înstrăinează de Ana şi ar vrea să retrăiască bucuria pe care o simțea odinioară, când *„privea la dânsa“*, fiindcă acum *„inima îi era plină de amărăciune“*. Treptat, această iubire, care-i lumina sufletul, este înlocuită de o ură împotriva duşmanului său Lică, care se amestecă cu obrăznicie în viața lui. Această ură îi întunecă mintea, mai ales, după ce este dus şi anchetat de comisar, fiindcă a fost prădat arendaşul. De aceea când este arestat el, se gândeşte să se răzbune: *„Te crezi tu mai rău decât mine!? Să vedem! Te duc la spânzurătoare, chiar dac-ar trebui să merg şi eu de hăț cu tine“*. Destinul lui Ghiță este tragic. El va plăti scump neascultarea cuvintelor soacrei, dar mai ales că trăieşte fără Dumnezeu. Duminica, el şi Ana stau la han, în timp ce soacra pleacă la biserică. Pedeapsa vine în mod semnificativ de Paşti. Lică profanează o biserică, introducând calul, ca să-l apere de furtună. El va fi pedepsit cu moartea în păcate, cu iadul. Pintea împinge cadavrul lui Lică, care s-a sinucis în apă. Osânda şi-a dat-o singur. Sinucigaşii, hulitorii, tâlharii, ateii se duc în fundul iadului, în Gheena, de aceea nu au parte de sfârşit creştinesc al vieții.

Consecințele vieții fără Dumnezeu sunt dezastruoase. Ghiță şi Ana vor muri, hanul va fi incendiat, Lică şi ai lui vor fi pedepsiți, copiii vor rămâne orfani, ca o împlinire a unui verset din Psaltire: *„şi urma lui de pe pământ o va şterge“*.

c) *Moara cu noroc* reflectă sinteza estetică, realizată de Ioan Slavici. Eroii sunt tipici, adică realişti, fiindcă reprezintă categorii sociale, dar au şi o dimensiune general-umană. Avariția dezlocuieşte, treptat, în sufletul lui Ghiță, paternitatea, iubirea familiei, cinstea, curățenia, adică virtuțile morale.

Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viață socială a Transilvaniei, de la sfârşitul sec. al XIX-lea, dar nuvela începe cu o morală şi se încheie cu o morală. În mod subtil, se sugerează două grupuri socioumane. Unul, polarizat pe valorile morale, ca soacra lui Ghiță, copiii, Pintea, comisarul şi un grup, polarizat în jurul lui Lică, la care aderă Ghiță şi Ana. Dimensiunea romantică constă în iubirea lui Ghiță față de Ana şi copii, în confruntarea dintre bine şi rău, izolarea şi confruntarea cu bandiții lui Lică, întâmplările nocturne de la han, contrastul, ura, patimile care-i dezechilibrează pe eroi. Chiar furtuna, care însoțeşte evenimentele tragice de la han, sugerează parcă mânia lui Dumnezeu, participarea naturii la destinul oamenilor sau motivul comuniunii dintre om şi natură. Blasfemia şi

profanarea, făcute de Lică, care-şi introduce calul în biserică, sunt tot romantice. Lică n-are nimic sfânt, este omul satanizat. Pedeapsa vine la momentul arhetipal, la locul arhetipal, sugerat de cele cinci cruci, care vor deveni cei cinci morţi: Ghiţă, Ana, Lică, doamna cu copilul. Finalul sugerează justiţia divină.

Linia realismului de factură clasicistă, pe care o reprezintă în literatură Ioan Slavici, este bine conturată, ca şi linia realismului poporal, pe care a susţinut-o la *Tribuna* din Sibiu.

22.2. Ioan Slavici — *Pădureanca*

Nuvela *Pădureanca* este realistă, fiindcă tema, eroii, conflictul şi subiectul sunt luate din viaţa socială din Transilvania, de la sfârşitul secolului al XIX-lea. *Tema* o formează penetrarea relaţiilor de producţie capitaliste, în viaţa satelor şi oraşelor de pe valea Mureşului. *Ideea* este că legile lui Dumnezeu coordonează lumea şi viaţa semenilor. *Subiectul* are o desfăşurare liniară. Iorgovan, fiul lui Busuioc, unul din cei mai avuţi oameni din Curtici, pleacă la Şiria, unde, potrivit unui obicei, se adunau grupurile de oameni, veniţi din munţi, la culesul grâului, ca să-şi agonisească, prin munca la câmp, cele necesare pentru hrana din timpul iernii. Aici se stabileau grupurile de lucrători angajaţi de gospodarii avuţi din câmpia de vest, preţurile şi perioada de lucru. Iorgovan o caută, de fapt, pe Simina, o fată frumoasă, care a venit să lucreze cu tatăl ei, Neacşu, anul trecut, la gospodăria lor. Iorgovan este însoţit de Şofron, un argat voinic cu armată făcută, care o iubeşte pe Simina. Ei se duc în satul fetei, o găsesc şi o aduc împreună cu tatăl ei Neacşu şi alţi cosaşi.

Conflictul are un caracter complex şi ramificat între Iorgovan şi tatăl său Busuioc, între Iorgovan şi Şofron, între fiecare dintre ei şi Simina. Iorgovan îl bănuieşte pe tatăl său că o iubeşte în taină pe Simina şi şovăie s-o ceară de nevastă, fiindcă îi este teamă, de ceea ce s-ar putea întâmpla. La întrebarea lui Neacşu: *„ — De ce nu vrei dacă vrei, că de vrut vrei?“*, el îi răspunde: *„ — Pentru că nevasta mea nu are să-mi fie numai mie nevastă... ci şi părinţilor mei noră şi rudelor mele om din casă şi ar trebui să fie moarte de om“*.

Când munca la Busuioc este pe terminate, vine cumnatul său de la Socodar, popa Furtună, să-şi ia lucrători, să-i strângă şi lui grâul, dar, în acelaşi timp, să-l îngroape pe Pupăză, un argat al lui Busuioc, care a lucrat la treierat grâul şi fusese prins între roţile maşinii. Este o prefigurare a finalului tragic, când Iorgovan are un accident la moară.

Simina nu pleacă cu tatăl ei la Socodar, ci rămâne să lucreze în casa lui Busuioc, unde soţia lui Vica vrea s-o ţie, fiindcă plănuieşte ca Iorgovan s-o ia de soţie. Neacşu moare de holeră şi Simina rămâne singură într-o situaţie conflictuală. De aceea Busuioc îi cere lui Iorgovan să se hotărască s-o ia în

căsătorie pe Simina: *„Nu pentru că vrei tu, nici pentru că doresc eu, ci fiindcă aşa e rânduit de la Dumnezeu.* Rămasă fără sprijin, Simina este ajutată de popa Furtună, care o ia la el şi-i face lui Neacşu *„toate pomenirile, i-a citit iertările“*.

Când Busuioc vine la Socodar, unde a fost îngropat Neacşu, ca s-o ceară pe Simina pentru fiul său Iorgovan, ea îi spune să vină s-o ceară de la rudele ei. Nunta se amână, fiindcă de data aceasta Simina şovăie. În mintea ei răsună cuvintele tatălui ei: *„Pui de cuc în cuib de cioară!“*, care sintetizau situaţia ei de fată săracă, dacă se va căsători cu Iorgovan.

Iorgovan, plecat la Arad să vândă făina de la moara lor, intră în localuri de petrecere, cheltuieşte banii tatălui său şi intră în încurcături. Se duce apoi să facă socotelile la moară, dar, de fapt, îşi caută moartea, fiindcă se izbeşte cu lampa de petrol de un stâlp şi ia foc. Simina află de accident şi vine să-i vegheze ultimele clipe ale vieţii.

Şofron îşi ia banii de la Busuioc şi se aşază la gospodăria lui, în Socodar, aşteptând parcă hotărârea Siminei de a se căsători cu el.

Eroii sunt tipici, fiindcă Busuioc, Iorgovan şi popa Furtună reprezintă tipuri de chiaburi ocoşi, adică mândri de poziţia lor socială, iar Simina, Neacşu, Şofron, tipuri de ţărani harnici cu mult bun simţ.

Ioan Slavici ştie să cultive specificul naţional prin folosirea unor termeni ca: *„iestimp“, „durui“, „adecăte“, „oauă“, „cioareci“, „doană“, „petri“, „doniţă“, „sucmanul“, „patrahir“, „molitvelnic“, „odajdei“, „prav“, „rumpă“, „Vlădicului“*, dar mai ales prin expresii ca: *„dâca omului zăcaş“, „omul să-şi poarte beleaua care şi-a luat-o“, „a umbla cantre oauă şi cuţite“, „pui de cuc în cuib de cioară“, „m-a pus căpitanul în fer scurt“, „colacul pentru zilele vieţii şi lumânarea pentru ceasul morţii“, „giur împregiur“*.

Caracterul clasicist al nuvelei *Pădureanca* rezultă din faptul că eroii au trăsături general-umane: Simina — iubirea, Iorgovan — nehotărârea, Busuioc — mândria, popa Furtună — iuţimea, Neacşu — cumpătarea, Şofron — tăria, dârzenia, dar mai ales prin felul în care conflictul se declanşează din caracterul eroilor, şi nu dintr-o cauză socială. De aceea acelaşi verb *„tremura“* devine numitorul comun al stării ce o trăise simultan Busuioc, Simina, Iorgovan, Şofron, Neacşu: *„Îi era şi lui Busuioc ruşine de ceea ce făcea, dar nici el nu putea să nu o facă, avea datoria de a şti cele ce se petrec.“*; *„Acum tremura şi el, tremura şi Iorgovan, tremura şi Şofron, tremurau cu toţii în trupurile lor şi neastâmpărul, pornit de la Simina, îi cuprinsese pe toţi; dedeau toţi din prisosul vieţii lor. Unul singur dădea din lipsă şi tocmai acesta tremura mai tare, Neacşu, care nu mai avea timp să aştepte*“.

Urmează confruntarea, conflictul dintre Iorgovan şi Şofron. Şofron spune clar că vrea s-o ia de nevastă, iar Iorgovan că el nu vrea, că ea, Simina, nu-l lasă în pace. Simina confirmă acest adevăr: *„De când e lumea nu s-a spus adevăr mai mare“*, de aceea *„Şofron rămase cu ochii aţintiţi în pământ, şi pământul nu se deschidea ca să-l înghită“*. Actele eroilor, cuvintele lor au un caracter arhetipal: *„Era dus Şofron şi era parcă dus pentru vecie. Simina îl alungase şi nimeni nu-i mai putea zice să se întoarcă“*.

Caracterul moralizator este evidenţiat de autor încă de la început, ca şi în nuvela *Moara cu noroc*: *„Fă trei cruci şi zi Doamne-ajută“*, când treci pragul casei, fie ca să ieşi, fie ca să intri, căci *„lumea din întâmplări se alcătuieşte, iar întâmplarea e noroc ori nenorocire, şi nimeni nu ştie dacă e rău ori e bun ceasul în care a pornit, ori dacă va face ori nu ceea ce-şi pune în gând“* ; prin sentinţe, proverbe, zicători: *„îi treceau de-alde-astea prin cap“, „îi era sărită ţandăra“, „îl ardea parcă la inimă“, „Şofron nu era vesel pentru că nu ştia să fie trist“, „umbla ca printre oauă şi cuţite“, „obraznicul mănâncă praznicul“, „Nu ştie omul care o să-i fie gândul de mâne“, „ai putea să treci prin foc şi prin apă alăturea cu dânsul“, „Dumnezeu să te poarte-n căile tale!“, „îşi pune carul în petre.“*

Dimensiunea romantică rezultă din faptul că tema, eroii, subiectul, conflictul au o structură afectivă. Nuvela poate fi interpretată şi ca o poveste de dragoste între Iorgovan şi Simina, sugerând mitul Sfântul Soare şi fata pământeană în varianta bănăţeano-ardeleană cu Iovan Iorgovan şi fata sălbatică Cerna. Avem deci o pătrundere a mitului în structura narativă, pentru a da un profund caracter de specific naţional. Specificul naţional este prezent prin datina la seceriş, urări, obiceiuri, cântece, jocuri, tradiţii. Avem apoi datinile de înmormântare în legătură cu Pupăză şi Neacşu.

Trăirile eroilor sunt dominate de afect, de aceea Iorgovan *„tremura din tot trupul“*, fiindcă, de când venise Simina în casa lor: *„zâmbet pe faţa lui nu s-a ivit, mâncarea lui n-a fost mâncare şi somnul lui n-a fost somn, şi totuşi de câte ori era vorba de plecarea ei, îi venea să răcnească şi-şi înfigea ghearele-n şolduri. Era grozav lucru, când vrei să nu voieşti ce vrei şi simţi că nu poţi voi nimic, ci te duce altul după cum te poate“*.

Când se află la Zimbru să-i cheme la strânsul grâului, Iorgovan îi spune Siminei: *„Ştiu numai că-mi eşti dragă de mi s-au urât zilele“*. Iar răspunsul ei: *„Eu dragă şi tot eu arsă de dor“* arată că, de fapt, ei se iubesc, dar între ei stă ceva nelămurit, care-i desparte, este ghimpele bănuielii, ca mod de exprimare a duhului rău.

Când se întoarce la Curtici, Simina este veselă: *„ parcă-i venea să zboare ca pasărea ce se vede întoarsă la cuibul ei şi să caute să facă toate nebuniile“*. De aceea când Şofron o sărută cu sila şi acest lucru îl vede

Iorgovan, ea începe să tremure. Mai târziu ea îi va spune: *„Ştiu, o văd, o simt în tot ceasul că ţi-e ruşine de dragostea ce o ai către mine şi te fereşti ca nu cumva lumea să afle despre ea“*. Iorgovan însă simte în adânc această mustrare: *„— Nu-mi mai zice vorba asta... că mă omor“*.

Neacşu, tatăl Siminei, o iubea şi el pe Simina: *„dar niciodată el n-a simţit atât de viu că o iubeşte“*. În acelaşi timp: *„Îl apucase de-odată dorul de casă, de satul lui, de oamenii cu care şi-a petrecut viaţa, de biserica în care s-a cuminecat atât de adeseori“*. Acest dor prefigurează parcă o chemare: *„de a se întoarce acolo înainte de a muri la morminţii în care atât de ades a aprins de ziua morţilor lumânările de ceară galbenă“*.

Romantică este şi acea înţelegere a comunităţii neamului, când Neacşu vede în Simina când pe tatăl său: *„Taica fie iertat, taica întreg“*, când pe mama lui: *„Mama fie iertată, maica întreagă“*, pe soţia lui, Saveta, şi pe toţi din neamul său: *„Toţi erau în sfârşit rămaşi într-însa dar nici unul mai mult decât el însuşi...“; „El îşi simţea sufletul trecut în trupul ei cel tânăr şi plin de viaţă. Plecări bune şi rele, slăbiciuni şi apucături, firea cea aşezată şi îndărătnică, toate erau rupte din el şi de aceea toate mângâieri pentru sufletul lui“*.

În caracterizarea personajelor, Ioan Slavici ştie să împletească analiza psihologică cu creaţia, cu laitmotivul, colajul, descrierea şi suspense-ul, de aceea eroii săi sunt vii, bine conturaţi, autorul făcând o selecţie riguroasă a împrejurărilor în care ei acţionează.

Autorul îl determină pe cititor să participe la acţiuni ca un confident, căruia îi împărtăşeşte gândurile şi cuvintele eroilor săi. Astfel, când Iorgovan îi destăinuieşte lui Neacşu cauza nehotărârii sale, cititorul află că *„dacă Busuioc ar fi auzit aceste cuvinte, n-ar mai fi avut ochi să-şi mai vadă feciorul care l-a osândit atât de greu“*. În acelaşi timp, reacţiile eroilor în împrejurări unice, memorabile dau acel stil narativ cu specific ardelenesc al lui Ioan Slavici. Astfel, Busuioc vede cum chinga, care transmitea de la locomotiva cu aburi la maşina de treierat, sare din cauza neîndemânării lui Pupăză şi se duce s-o pună el. Atunci Pupăză, dintr-un exces de zel, potriveşte chinga, dar este neatent şi-şi prinde mâna sub chingă şi roată. Este ridicat în aer şi aruncat între alte roţi, care-i sfărâmară într-o clipă oasele. Evenimentul consemnează consecinţele pătrunderii maşinismului în viaţa oamenilor. De aceea Busuioc strigă maşinistului: *„Opreşte-o! Afurisit să fie ceasul în care am adus-o în curtea mea“*. Industrializarea a adus şi multe nenorociri, nu numai foloase.

22.3. Ioan Slavici — *Mara*

Romanul *Mara* este realist, fiindcă **tema** o formează penetrarea relaţiilor de producţie capitaliste în viaţa satelor şi oraşelor din Transilvania, la sfârşitul secolului al XIX-lea, ca şi în nuvela *Moara cu noroc*. **Ideea** este

aceeaşi, adică avariția simbolizată de bani, este rădăcina răului în lume sau, altfel spus, aderarea la conceptul *„carpe diem“,* determină dezumanizarea şi pierderea sufletului.

Subiectul este tot acumularea primitivă de capital. Mara este o precupeață săracă, văduvă, cu doi copii, Trică şi Persida. Din dragoste pentru copii, începe să pună zilnic câte un ban în trei ciorapi. Cu timpul, suma adunată devine importantă şi de aceea Mara ia în arendă podul de peste Mureş, care leagă oraşele Lipova şi Radna. În acelaşi timp, ea îşi întinde sfera de acțiune la Arad, apoi ia împreună cu Huber, starostele măcelarilor, în exploatare nişte păduri.

Pentru a-şi micşora cheltuielile determinate de creşterea copiilor, dar în acelaşi timp pentru că nu mai vrea să cheltuiască banii strânşi pentru copii, Mara alege următoarele soluții. Pe fata Persida o dă la o mănăstire, unde-şi câştigă existența şi instrucția muncind, aşa cum îi spune maica Aegidia, iar pe băiatul Trică îl dă ucenic la Bocioacă, starostele cojocarilor din oraş.

Treptat, avariția înlocuieşte dragostea față de copii şi Mara nu le dă banii atunci când aceştia au nevoie de ei. Când Persida este cerută de Codreanu, un teolog din Arad, Mara refuză să-i dea zestrea şi familia lui Codreanu va împiedica nunta. De aici va rezulta un destin zbuciumat pentru Persida. Ea va reveni în Lipova, se va îndrăgosti de Naţl, băiatul lui Huber. Căsătoria dintre cei doi tineri nu este acceptată de cele două familii din cauze sociale, etnice şi religioase. Naţl este neamț (sas), aparține burgheziei, este protestant. Persida este româncă, ortodoxă şi săracă. Se ajunge la un compromis. Cei doi tineri se căsătoresc fără prezența familiilor şi pleacă cu banii dați de Huber la Viena, unde Naţl deschide un magazin cu produse de carne. Naţl, din cauza pasiunii pentru Persida, nu şi-a făcut stagiul de călătorie prin diferite ateliere, aşa cum cereau regulamentele breslelor şi nu-şi putea da examenul de meşter. După un timp, cei doi tineri se întorc în Lipova, dar nu sunt acceptați. Naţl ia în arendă un han şi Persida devine, treptat, o avară ca şi Mara. Când Persida dă naştere unui băiat, Huber se va hotărî să-i ierte şi să-i ajute. Mara doar le promite că le va da bani.

Trică are şi el nevoie de banii Marei, ca să scape de armată. Mara nu-i dă, el pleacă pe frontul din Italia, este rănit şi se întoarce.

Romanul se încheie cu momentul în care cei doi cumnați, Naţl şi Trică, îşi dau examenul de meşteri în fața breslei.

Elementele romantice ca idila dintre Persida şi Naţl, fuga la Viena, rănirea lui Trică pe front sunt secundare în roman. De aceea interpretarea romanului, ca un roman de dragoste, este superficială. *Mara* este un roman major, realist, de problematică socială. El reflectă un proces istoric, acela al formării societății burgheze, dar mai ales formarea unui mediu social mercantil, unde totul se vinde şi se cumpără. Puterea este banul. De aceea,

la un moment dat, Mara spune: *„Eu pot, eu am“*. Devenită cămătar, Mara este bogată, dar umblă în aceleaşi haine ponosite. Ea este respectată de toţi, fiindcă în societatea bazată pe bani, banul devine criteriu de apreciere a conduitei.

Caracterul moralizator este mai puţin evident ca în *Moara cu noroc,* dar lecţia pierderii destinului este evidentă. Căsătorită cu Codreanu, Persida şi-ar fi păstrat candoarea şi frumuseţea lăuntrică, dar aşa devine o avară dezumanizată. Titlul romanului şi al eroinei este semnificativ. Mara este demonul avariţiei, care provoacă *maya*, adică strălucirea valorilor materiale, pentru a determina pe cei slabi de înger să se prăbuşească în iad.

22.4. Ioan Slavici — *Lumea prin care am trecut*

Lumea prin care am trecut face parte dintr-un ciclu de scrieri cu caracter memorialistic, dintre care amintim: *Amintiri*, *Închisorile mele*, *Fapta omenească,* consemnând acele evenimente care i s-au oglindit în suflet: *„în trecerea... prin lumea aceasta“*, nu ca urmare a unui jurnal ţinut, ci: *„cum mi le aduc aminte după trecerea unui timp de cele mai multe ori îndelungat“*, fiindcă este scrisă în 1924, când scriitorul avea 77 de ani. El mărturiseşte că la Viena şi la Iaşi a scris sub influenţa lui Mihail Eminescu, la Bucureşti sub înrâurirea lui Titu Maiorescu, fiindcă: *„Nu eram în stare să mă stăpânesc“* şi fiindcă: *„Nu puteam să mă împac cu gândul că lectura de orice fel e numai o plăcută pierdere de vreme“*.

Cartea are trei părţi: *Drumul în care am umblat*, *Pe la şcoli, Din lumea largă* şi dezbate mai multe probleme, care frământau viaţa socială a Transilvaniei în secolul al XIX-lea.

Cea mai arzătoare problemă era aceea a felului în care Transilvania a fost alipită cu forţa la regatul ungar, profitându-se de slăbiciunile Imperiului Austriac. În prima parte *Drumul în care am umblat,* el îşi aminteşte cu nostalgie de locurile natale de Şiria, dominată de cetatea *Vilagăşul,* a cărei legendă, că ar fi fost făcută de o uriaşă, se înscrie pe linia mitologiei naţionale. Ea făcea parte dintr-un şir de cetăţi ca: Lugoj, Făget, Lipova, Ineu, Beiuş, Oradea. Lumea copilăriei sale este: *„a unor oameni blajini, primitori de oaspeţi, unde scriitorul se simţea pretutindeni acasă“*. Această lume este lovită de invadatori şi scriitorul consemnează felul în care românii se adună spre a-l sprijini pe Avram Iancu împotriva generalului Bem. El arată felul în care principiul *„să facem şi din pietre maghiari“,* susţinut de Petőfi şi Kossuth, adică distrugerea şi denaţionalizarea românilor printr-o violenţă politică de exterminare şi genocid, de dărâmare a bisericilor şi de organizare a bandelor de tâlhari intitulate: *„băieţii săraci“*, cărora ungurii bogaţi le dădeau subvenţii. El arată modurile creştine şi legale, prin care românii au căutat să împiedice acest proces de şovinism, aplicat de unguri.

Problema religioasă este profund angajată social cu cea națională, fiindcă politica papală *„divide et impera“* a dus la dezbinarea croaților de frații lor sârbi, în Slovacia, i-a rupt de conaționalii lor din Boemia şi Moravia, iar în Transilvania, prin crearea pseudobisericii greco-catolice, adică a-i trece cu forța pe ortodocşi sub conducerea catolicilor, batjocorind legea lui Dumnezeu: *„Să nu furi“, „să nu pofteşti casa aproapelui tău...“*. Ei au furat şi au dărâmat nu numai bisericile, ci şi sufletele celor mai slabi. Cei care le-au rezistat, le-au aplicat metodele inchiziției. Aşa au devenit eroi şi martiri episcopii români: Sava Brancovici, Ilie Iorest, Iosif de la Partoş, Visarion Sarai, precum şi sfinții Sofronie de la Cioara, Oprea Miclăiuş.

Ioan Slavici notează cu indignare: *„Între românii ortodocşi şi cei greco-catolici nu se urmează lupta cu atâta îndârjire ca la Oradea Mare, unde bogata episcopie greco-catolică face printre ortodocşii români propagandă mai fiind sprijinită şi de mai bogata episcopie romano-catolică“*. Aceste bogății au fost strânse din sudoarea poporului român şi scopul principal al catolicilor a fost jaful, provocând, prin rapacitatea demonică a episcopilor, mişcările românilor de la Bobâlna, sub Horia, Cloşca şi Crişan, cea sub Avram Iancu.

Este evocată imaginea luminoasă a mitropolitului Andrei Şaguna, care ridică steagul luptei pentru apărarea Bisericii Ortodoxe Române din Transilvania şi obține: *„asigurarea drepturilor românilor prin statutul naționalităților“*. Urmaşii săi Roman şi Metianu sunt corupți de autoritățile maghiare. Sunt urmărite zbaterile pentru menținerea activității ziarului *Telegraful român*, pentru crearea cotidianului *Tribuna*, la care el va fi numit director. Este evidențiat rolul de organizator al lui Diamandi Manole, dar mai ales al lui Ioan Behnitz în realizarea acestui ziar, care a susținut, timp de două decenii, lupta pentru drepturile românilor din Transilvania.

Redactorii *Tribunei* au făcut, pe rând, închisoare. Ioan Slavici povesteşte în *Închisorile mele*, în *Tribuna şi tribuniştii,* cât de vicleană, de sălbatică era asuprirea românilor din Transilvania.

Problema formării cărturarului, intelectualului român din Transilvania este urmărită etapă cu etapă. Unchiul său după mamă, Mihai Fercu, cărturar şi cu stare frumoasă, era foarte credincios şi are un rol important în formarea sufletească a lui Ioan Slavici. Venirea episcopului Procopie de la Arad la Şiria este un eveniment important pentru el, fiindcă este hirotesit citeț şi urma să fie diacon sau preot. De aceea el simte că: *„parcă nu mai sunt tot cel de mai nainte“*. El ia parte la procesiunea religioasă, care-i aduna pe românii lui în jurul Aradului, la Bodrog, la Sfânta Maria Mare. El îşi aduce aminte şi după şaptezeci de ani *„de mulțumirea sufletească, ce mi-a-nseninat viața pe urma acestei călătorii şi-i plâng adeseori pe nenorociții care n-au avut în viața lor parte de mângâierea credinței?“*

Credința este darul Duhului Sfânt, de care au parte ortodocşii, când se botează în botezul pocăinței cu apa sfințită, cu mir, adică cu Duhul Sfânt, cu foc, adică sunt împărtăşiți. Dacă duc o viață duhovnicească şi urcă cele treizeci de trepte interioare, de care vorbeşte Sfântul Ioan Scărarul în *Scara;* lor li se deschide ochiul interior al conştiinței creştine şi trăiesc versetul: *„Fericiți cei curați cu inima că aceea vor vedea pe Dumnezeu"*. Sfântul Ioan Botezătorul şi Domnul Iisus Hristos aveau treizeci de ani la momentul botezului Domnului, adică vârsta duhovnicească *„şi de aceea doar Sfântul Ioan Botezătorul vede Duhul Sfânt coborându-se din cer, ca un porumbel şi a rămas peste El"*. Duhul Sfânt coboară în momentul epiclezei doar în liturghia ortodoxă şi, prin prezența Domnului Iisus Hristos, în Sfântul Agneț se face reacrearea lumii şi a universului.

Ioan Slavici participă de copil la ritualul ortodox, din sărbătorile mari de la Crăciun, de la Paşti, de la Rusalii sau Sf. Gheorghe, fiindcă: *„nu viața mea o descriu, ci icoana mai frumoasei lumi de atunci îmi dau silința să le-o pun în față celor de azi şi celor de mâine"*.

El are o atitudine conciliantă față de profesorii săi ca pater Vuchetich, croat ortodox, trecut la catolici şi care *„se jurase când s-a călugărit că va face propagandă catolică"*, față de francezii colonişti din Banat *„care s-au pus în rând cu şvabii"*. Vorbeşte limba maghiară bine, de aceea va fi socotit drept *„om lepădat de neamul său"*. Ioan Slavici nu putea face distincția dintre dragostea de Dumnezeu şi de aproapele ortodocşilor şi vicleanul concept de *„toleranță",* prin care se face tâlhăria de suflete.

Intelectualul, ca şi preotul, trebuie să aibă, în concepția lui Ioan Slavici, o atitudine morală, echilibrată. El spune următoarele:

„Nu e nimeni silit să se facă preot. Acela deci care ia asupra sa sarcina preoției are să se împace cu gândul că va trebui să li se supună-n toate privințele rânduielilor stabilite de sfinții părinți şi de tradițiunile bisericii. Nici un fel de abatere de la aceste nu i se iartă. Cu atât mai puțin i se pot ierta abaterile celor ce s-au călugărit şi-au jurat lepădarea de bogățiile lumeşti, castitatea şi supunera necondiționată... Postul, stăpânirea de sine, înfrânarea de orice fel sunt rânduite fiindcă prin ele omul trăieşte mai puțin cu trupul, se înalță sufleteşte, se pătrunde de demnitatea omenească şi-şi îndulceşte firea". Aceste principii le-a urmat Ioan Slavici.

El reproduce scrisoarea lui Titu Maiorescu, care-l determină să părăsească sanatoriul şi spitalul din Viena, să se întoarcă în România, să fie redactor la *Timpul*, să lucreze la documentele Hurmuzachi, să fie profesor la liceul „Matei Basarab", la Şcoala Normală, la Institutul „Ioan Oteleşanu", să publice manuale, articole, să scrie nuvele, romane, basme, memorialistică, adică să devină una din personalitățile literaturii române de la sfârşitul secolului al XIX-lea, ca răspuns la această scrisoare.

Stilul său este clasic, simplu, robust, clar, afirmându-şi răspicat convingerile, calităţile dar şi lipsurile. El ştie să dea specific naţional acestei cărţi prin vigoarea eroilor conturaţi din câteva linii, prin subtilităţile partidelor, tendinţelor şi contextului social, să folosească termeni ca: *„iorgovan“* (liliac alb), *„Coposul“* (pleşuv), *„Sufragan“* (ajutor), *„birău“* (primar), *„diecezăˮ* (episcopie), *„beanter“* (funcţionar), *„litanie“* (rugăciune), *„patentă“* (diplomă), *„solgobirău“* (pretor), *„ceuş“* (impozit) *„stihar“, „tropar“, „heruvim“, „irmos“, „priceasnă“, „vostinar“, „minorit“* (călugăr catolic), *„lictar“* (magiun), *„ulan“* (cavalerist), *„septemvir“* (judecător), *„zăcaş“* (răzbunător), *„protosingel“, „checicheneţi“* (unguri).

23. Ioan Slavici — reprezentant al realismului

23.1. Dezvoltarea realismului în sec. al XIX-lea

a) Principalele tendinţe în dezvoltarea realismului: liric romantic, critic obiectiv, clasicist baroc.

b) Tendinţa realismului de factură romantică: Vasile Alecsandri *Balta Albă, Istoria unui galbân şi a unei parale*; Costache Negruzzi *Alexandru Lăpuşneanul*; Alexandru Odobescu *Mihnea Vodă cel Rău, Doamna Chiajna.*

c) Tendinţa realismului de factură clasicistă: Alexandru Odobescu *Pseudo-Kynegeticos.*

d) Tendinţa realismului critic obiectiv: Nicolae Filimon *Ciocoii vechi şi noi*, I.L.Caragiale *Bacalaureat, Vizită, În vreme de război*.

23.2. Caracterul realist al creaţiei lui Ioan Slavici

a) eroii reprezintă categorii sociale – tipuri de avari: Mara, Ghiţă; cărturari: Huţu, preotul Trandafir; burghezia: Huber, Bocioacă.

b) împrejurările tipice: acumularea de capital – *Moara cu noroc, Mara;* apariţia marilor ateliere – nuclee de întreprindere – *Mara;* apariţia capitalului financiar – *Mara* – cămătar.

c) penetrarea relaţiilor de producţie capitaliste în viaţa satelor şi oraşelor ardelene – temă centrală a creaţiei lui Ioan Slavici:

– *Moara cu noroc* – arendarea hanului, acumularea de capital;

– *Mara* – acumularea de capital, cămătarul – formă de început a capitalului financiar.

d) tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viaţa socială.

e) obiectivismul critic – mod de a analiza structurile şi problemele sociale – împletirea lui cu caracterul moralizator – trăsătură a realismului de factură clasicistă.

f) folosirea procedeelor realiste – analiza psihologică – Mara, Ghiță; tipizarea – Huber, Bocioacă, Trică, Persida, Nați; demitizarea – Iorgovan și Simina în *Pădureanca.*

23.3. Problematica socială — trăsătură a realismului

a) rolul revoluției burghezo-democrate în introducerea relațiilor de producție capitaliste.

b) acumularea de capital — formă incipientă a penetrării relațiilor de producție capitaliste.

c) banul — centru al relațiilor economice, sociale, personale.

d) conservarea relațiilor de producție feudale – bresle meșteșugărești – mănăstiri – războaie – proprietăți imperiale.

e) raporturile de colaborare dintre români și minoritățile naționale.

f) ideologia iluministă și rolul ei în viața socială.

23.4. Elemente clasiciste în creația lui Ioan Slavici

a) caracterul general-uman al eroilor realizați de Ioan Slavici

– Mara – drumul de la iubirea de mamă la avariție,

– Ghiță – drumul de la cinste la avariție și apoi la crimă,

– Persida – drumul de la candoare la avariție.

b) caracterul moralizator – *Moara cu noroc* – începe cu o învățătură morală, care este confirmată de final.

c) echilibrul și armonia – compoziție și eroi.

23.5. Elemente romantice în proza lui Ioan Slavici

a) dragostea de familie – Ghiță, Mara – înlocuită de ură și avariție.

b) împrejurările romantice – Moara cu noroc – furtuna.

c) idila Nați – Persida – fuga și căsătoria ascunsă.

d) basmul – model de proză romantică – *Zâna Zorilor, Spaima zmeilor.*

23.6. Ioan Slavici — propagator al realismului poporal

a) Titu Maiorescu – teoria prozei realiste inspirate din popor.

b) Ioan Slavici — propagator al liniei realismului poporal la *Tribuna* din Sibiu.

c) Ioan Slavici *Novele din popor* — model de proză realistă.

d) Satul – nucleu de viață românească – *Pădureanca*.

e) elemente iluministe în viața satului:

Popa Tanda – preotul Trandafir – cărturar model iluminist.

Budulea taichii – Huțu – cărturarul care vine să ridice satul.

f) Rolul literaturii în luminarea poporului. Scriitorul este un cărturar de tip iluminist, care răspândește lumina culturii.

24. Simbolismul românesc

24.1. Dimitrie Anghel — *În grădină*

În grădină este o *ars poetica,* fiindcă sintetizează universul poetic creat de Dimitrie Anghel. Este un univers romantic, cu elemente simboliste, de aceea poezia este o idilă simbolistă:

„Parcă-mi arunc-o floare roşă o mână albă de fantasmă,
Ş-un chip bălan lâng-o fereastră răsare-n fulger şi se stânge...
De-atuncea mi-a rămas garoafa pe suflet ca un strop de sânge.“

Tema, eroii, mesajul sunt structurate pe afect (iubire, tristeţe, natură), dar, în acelaşi timp, pe conceptul de corespondenţă specific simbolismului.

Avem o subtilă personificare a florilor, spre a sugera persoane, cărora amintirile poetului le asociază flori şi parfumuri:

„Atâtea amintiri uitate cad abătute de-o mireasmă“.

Motivul comuniunii dintre om şi natură din estetica romantică, preluat din literatura populară, este transfigurat simbolist, prin personificări subtile, care sugerează prin corespondenţă unitatea universului, corespondenţa dintre microcosmos şi macrocosmos:

„Sfioase-s bolţile spre seară şi mai sfioasă-i iasomia:
Pe faţa ei neprihănită se-ngână-n veci melancolia“.

Viaţa interioară, microcosmosul, este sugerată prin analogii la universul grădinii:

„Ca nalba de curat odată eram, şi visuri de argint
Îmi surâdeau cu drag, cum râde lumina-n foi de mărgărint.“

Această permanentă corespondenţă între lumea interioară şi cea exterioară, această analogie în ambele sensuri este o trăsătură a universului poetic, creat de Dimitrie Anghel. Ele au la bază ideea sugerată că poezia este o floare a spiritului:

„Miresme dulci de flori mă-mbată şi mă alintă gânduri blânde...
Ce iertător şi bun ţi-e gândul în preajma florilor plăpânde!“

Este un univers, creat la punctul de corespondenţă dintre romantism şi simbolism, un univers al sinesteziilor create şi sugerate de flori-imagini, mirosuri-parfumuri, subtile asociaţii şi corespondenţe. Este o meditaţie, în acelaşi timp, pe tema *fortuna labilis,* într-o manieră simbolist-romantică. Este sugerat, prin flori, conceptul de poezie pură; sunt cultivate simboluri florale care asociază stări de spirit, persoane; avem o sinestezie subtilă între mirosuri şi imagini şi o gândire analogică în locul celei logice.

24.2. Ion Minulescu — *Romanţa celor trei corăbii*

Tema acestei meditaţii este mitul *Marea Trecere,* adică o formă mitizată, romantică a conceptului de *fortuna labilis.*

Ideea este că nivelurile de cunoaştere diferite — senzorială, subtilă şi de sine — dau un sens diferit vieţii.

Poezia are un caracter de evaziune romantică, conţinut în laitmotivul: *„Porniră cele trei corăbii...“*, dar sensul este al drumului vieţii spre eternitate, limită sugerată de faptul că *„cele trei corăbii’’* devin mauzolee.

Simbolul corăbiilor sugerează destinul sau, mai bine zis, trei tipuri fundamentale de existenţă. Destinul, trăit în sfera valorilor materiale, pe conceptul de *carpe diem*: *„Grămezi de aur, chihlibare, / Smaralde verzi Şi-opale blonde“*. Al doilea model de viaţă este al căutării, al evadării, al culorilor, care asociază farmecul, începutul, geneza, albul, puritatea, violetul înserării, atunci când viaţa are ca sens conceptul de cunoaştere:

„În golul zărilor pătate de violetul înserării;

Iar albul pânzelor întinse,/ În cenuşiul depărtării“.

Cel de al treilea model este de a penetra cunoaşterea de sine, sacrificiul de sine sugerat de mitul creştin. Simbolul Albatrosul=poetul, preluat din poezia lui Baudelaire cu acest titlu, este sugerat ca având un rol de mesager al cerului. El înfruntă furtuna, destinul. De aici aluziile la Sfânta Fecioară, la momentul răstignirii şi înhumării Domnului Iisus Hristos.

Ion Minulescu caută o descătuşare a poeziei de formele tradiţionale, aşa cum arată în *Revista celorlalţi:*

„Mă-nchin în faţa artei de mâine, pe care n-o cunosc încă dar, care sunt sigur, că va reprezenta un pas mai departe în evoluţia artei. Arta de ieri însă, pentru mine n-are decât valoarea monedelor antice de prin muzee. Muzeele sunt interesante şi instructive, este drept. Nu voi admite niciodată însă să se transforme toate magazinele de noutăţi în muzee... Gândirea merge de la vechi la nou... spre necunoscut“.

Acest citat duce la interpretarea poeziei ca o *ars poetica,* fiindcă avem o sugerare a trăsăturilor programului estetic al simbolismului, cosmicizarea, cultivarea intuiţiei şi sugestiei prin cele trei corăbii, utilizarea gândirii analogice în locul celei logice.

25. Alexandru Macedonski

Viaţa şi activitatea literară. Este fiul generalului Alexandru Macedonski şi care a fost ministru de război în timpul lui Alexandru Ioan Cuza. Mama sa, Maria Fienţa, era dintr-o familie de boieri şi moşteneşte moşiile Adâncata şi Pometeşti. Poetul născut la 14 martie 1854 va face liceul la Craiova şi va pleca la studi în Italia la Universitatea din Pisa. Va călători la Geneva, Roma, Neapole, Paris, Marsilia, Lyon, Nisa, Tirol, Viena, Boemia. Revine ca student la Bucureşti şi debutează în 1872 cu volumul „Prima

verba". Va scoate revistele „Oltul", „Dunărea". Va fi director de prefectură în județul Silistra, administrator al gurilor Dunării la Sulina. Va scoate „Literatorul" și publica volumul „Poesii" în 1883. Este inspector al monumentelor istorice. Epigrama împotriva lui Eminescu îi atrage oprobriul public și pleacă la Paris. Se reîntoarce în 1885 și va conduce cenaclul și revista „Literatorul", unde vor colabora: Ștefan Petică, Dimitrie Anghel, George Bacovia, Mircea Demetriad, Traian Demetrescu, Iuliu Cezar Săvescu.

Activitatea literară este alcătuită din volumele de versuri: „Prima verba" (1872), „Poesii" (1882), „Excelsior" (1895), „Flori sacre" (1912), „Poema rondelurilor" (1927).

În proză va publica: „Cartea de aur" (1902), „Dramă banală" (1896), „Le calvaire du feu" (1906), „Thalassa" (1915), „Nuvele" (1923).

În limba franceză va publica: „Bronzes" (1897). Va mai scrie piesa de teatru „Moartea lui Dante Aligheri" (1916) și o serie de articole: „Arta versului" (1890), „Poezia viitorului" (1892), „Despre poemă".

25.1. Alexandru Macedonski — *Noaptea de decemvrie*

Noaptea de decemvrie este o meditație pe **tema** poetul și poezia și exprimă drumul poetului de la estetica romantică la cea simbolistă. Este sugerată **ideea** că naşterea conştiinței estetice simboliste este un proces de evoluție a eului, un model de cunoaştere a lumii, o necesitate legică, generată de aspirația spiritului spre absolut.

Nucleul îl constituie cele trei ipostaze ale eului poetic, care generează cele trei dimensiuni ale universului poetic.

Ipostaza **poetul** sugerează cunoaşterea senzorială, exterioară, critico-obiectivă, socială, aderența sa la o estetică realistă, militantă, angajată social. Poetul este o conştiință socială, așa cum a fost Macedonski, care scria pamflete antidinastice în ziarul *Oltul,* iar universul poetic este sugerat prin simbolul odaia: *„E moartă odaia şi mort e poetul"*. Această moarte a eului poetic: *„Poetul, alături, trăsnit stă de soartă"* este generată de condițiile social-istorice. Tatăl lui Macedonski a fost ministru de război în timpul lui Alexandru Ioan Cuza. Lovitura de stat, care a dus la îndepărtarea lui Alexandru Ioan Cuza, a adus decăderea familiei Macedonski. De aici imagini ce amintesc de Vasile Alecsandri, care, în poezia *Iarna,* sugera același climat politic:

„Pustie şi albă e-ntinsa câmpie...
Sub viscolu-albastru ea geme cumplit...
Sălbatică fiară, răstriştea-l sfâşie —
Şi luna-l priveşte cu ochi oțelit..."

Acest climat social nefavorabil determină moartea poetului militant, așa cum și Eminescu părăsea treptat poziția patruzecioptistă: *„Un haos, urgia*

se face cu-ncetul". Macedonski este silit să părăsească conceptul de poet, conştiinţă socială militantă şi de poet al idealurilor patruzecioptiste.

Ipostaza **emirul** este adusă în mod simbolic de *„un arhanghel de aur"* şi reprezintă dimensiunea romantică a universului poetic, sugerată de simbolul Bagdadul. Romanticii considerau Bagdadul oraşul basmului oriental al celor *„1001 de nopţi"*, locul de evaziune într-un decor mirific, din faţa realităţilor sociale.

Emirul este un erou excepţional în împrejurări excepţionale, de basm, aşa cum îl visau romanticii: *„Şi el e emirul, şi are-n tezaur, / Movile înalte de-argint şi de aur, / Şi jaruri de pietre cu flacări de sori; / Hangiare-n tot locul, oţeluri cumplite — / În grajduri, cai repezi cu foc în copite, / Şi-ochi împrejuru-i — ori spuză ori flori"*.

Tema, subiectul, eroii ne apar structurate pe conceptul romantic de lume de vis: *„Şi el e emirul, şi toate le are.../ E tânăr, e farmec, e trăsnet, e zeu, / Dar zilnic se simte furat de-o visare..."*. Visul pe care-l nutreşte emirul este de a ajunge la Meka, pentru mahomedani cetatea sfântă, unde se găseşte mormântul lui Mahomed, profetul musulman. Pentru a-şi realiza visul şi datoria faţă de credinţa sa: *„Spre Meka-l răpeşte credinţa — voinţa, / Cetatea prea sfântă îl cheamă în ea, / Îi cere simţirea, îi cere fiinţa, / Îi vrea frumuseţea — tot sufletu-i vrea — / Din tălpi până-n creştet îi cere fiinţa"*. Meka este cetatea ideală, un simbol al universului poetic, ca o exprimare a conceptului de poezie pură. Drumul prin pustiu al emirului este simbolic şi sugerează viaţa săracă, pe care a dus-o poetul: *„...ş-acea duşmănie / De lupi care urlă"*. Înainte de a pleca la drum, emirul întâlneşte în mod simbolic, la fântână, un drumeţ cerşetor. În deşert, toţi însoţitorii emirului mor, iar el, când ajunge la capătul puterilor, vede năluca cetăţii ideale: *„Ca gândul aleargă spre alba nălucă, / Spre poamele de-aur din visu-i ceresc"*..., însă nu poate ajunge la ea: *„Dar visu-i nu este un vis omenesc"*.

Ipostaza **drumeţul pocit** este simbolistă, fiindcă în lumea conştiinţei de sine toate se inversează. Valorile din lumea materială devin nonvalori; ce este frumos, bun şi drept, devine pocit, strâmb. De aceea „*drumeţul pocit*" nu este decât dublul emirului în oglinda fântânii, adică a conştiinţei de sine. Este „*sosia*", pe care o găsim în *Rondelul rozei ce-floreşte,* imaginea poetului despre sine, când ajunge la sfârşitul vieţii: *„Şi nu mai e viaţa grozavă / Deşi mi-a brăzdat tot obrazul"*. Acestei ipostaze îi corespunde un alt univers, reprezentat prin simbolul Meka. Este, de fapt, sugerarea dimensiunii simboliste a universului poetic macedonskian, ca o exprimare a conceptului de poezie pură, aşa cum îl vom găsi în *Poema rondelurilor.* Meka este lumea interioară a conştiinţei de sine, reprezentată de simbolul **fântână** şi înseamnă o altă concepţie despre poet şi poezie. Poetul nu mai

este un prinţ, un emir al poeziei, iar poezia nu mai este o evaziune în vis ca în estetica romantică. Poetul devine o conştiinţă, un centru de corespondenţă între om şi univers, poezia este o emanaţie a acestei conştiinţe. În *Rondelul apei din grădina japonezului,* este sugerată concepţia sa despre poet şi poezie, în perspectiva simbolismului instrumentalist. Aşa cum japonezul aşază cu măiestrie bolovanii, spre a obţine o muzică a apei, care curge, tot aşa poetul aşază vocalele şi consoanele, spre a obţine o nouă armonie a universului.

25.2. Alexandru Macedonski — *Rondelul rozei ce-nfloreşte*

Rondelul rozei ce-nfloreşte este o *ars poetica,* fiindcă exprimă concepţia despre poet şi poezie a lui Macedonski. Poetul este un profet, un psalmist, aşa cum îl găsim în *Psalmii moderni: Oh! Doamne, Ţărână, Iertare, Duşmanii, Zburam, Şi-au zis, Cât am trudit, Eram, N-am în ceruri, Doamne, toate, M-am uitat,* iar poezia este un drum spre Dumnezeu.

Poetul devine un simbol în împrejurări simbolice, aşa cum dorea Macedonski în ipostaza emirului din *Noaptea de decemvrie,* când pornea spre cetatea ideală, adică spre universul poeziei pure. Simbolul rozei sugerează această a doua naştere, spirituală, care aduce o altă înţelegere a lumii, a vieţii (şi nu mai e viaţa grozavă), deşi poetul a ajuns, asemeni drumeţului pocit, din *Noaptea de decemvrie („Deşi mi-a brăzdat tot obrazul").*

Rondelul este o poezie cu formă fixă, care se adaptează uşor la estetica simbolistă, fiindcă, prin repetarea versurilor (1-2; 7-8; 13), cultivă laitmotivul, spre a concentra poezia pe simbolul *roza*.

Roza sugerează viaţa spirituală, a doua naştere, care înfloreşte atunci când sămânţa simbolică a credinţei (Spre Meka îl poartă credinţa-voinţă) creşte şi devine iubire faţă de Dumnezeu. Aşa cum falsa credinţă a emirului îl pierde în iadul deşertului lumii, tot aşa iubirea creştină ortodoxă, din *Psalmi,* generează extazul mântuirii şi slavei lui Dumnezeu *(„Puternic mă poartă extazul / Spre-o naltă şi tainică slavă")*. Iubirea este cheia cerului pentru suflet şi cheia universului poetic, a poeziei pure, a poeziei religioase, a poeziei sacre, a inefabilului: *„O rază-nfloreşte suavă"*.

Conceptele de corespondenţă (extazul–necazul), *panta rhei* (talazul), *fortuna labilis („Să-mi fac din ursită o sclavă")* sunt depăşite de marele adevăr, relevat prin extaz. Valoarea afectivă a textului este dată de sentimentul de melancolie *(„Nu mai e viaţa grozavă")*, care este dominat de sentimentul de bucurie *(„Puternic mă poartă extazul")*. Simbolurile *roza*, *talazul*, *ursită* sugerează conceptele de renaştere *panta rhei* şi *fortuna labilis*. Imaginile construite prin metaforă şi comparaţie: *„a vieţii otravă"*, ca *„nor risipit e necazul"*, ca şi cele metonimice: *„mi-a brăzdat tot obrazul", „Să-mi fac din ursită o sclavă"*, prefigurează acea creştere

interioară a sentimentului de iubire față de Dumnezeu, care se exprimă deplin în *Psalmi*.

25.3. Alexandru Macedonski — *Rondelul rozelor de august*

Rondelul rozelor de august este o meditație pe tema destinului: *„Zadarnic al vieții cuvânt / A stins bucuriile mele“* şi are ca mesaj o atitudine optimistă a poetului: *„Mereu când zâmbesc, uit şi cânt / În ciuda cercărilor grele“* sau mai degrabă conceptul de armonie şi echilibru.

Motivul poeziei îl formează viața sufletului, viața spiritului, care trebuie să fie asemeni unei grădini de flori (ca şi la Dimitrie Anghel *În grădină*). Poetul este asemeni unui iscusit grădinar, care, ca şi japonezul, din *Rondelul apei din grădina japonezului,* cultivă în sufletele oamenilor semințele, din care vor răsări rozele parfumate ale extazului conştiinței de sine, dând un sens înalt poeziei.

De pe poziția acestui concept despre poet şi poezie sunt consemnate ipostazele evoluției eului discutate în *Noaptea de decemvrie.* Prima ipostază este a poetului militant, patruzecioptist: *„Când ceru-l credeam pe pământ“*, fiindcă era animat de idealuri patriotice: *„Pe-atunci eram falnic avânt“*. Depăşirea acestei etape o găsim sugerată în *Noapte de noiemvrie.*

Ipostaza eului romantic: *„Priveam dintre oameni, spre stele“* echivalează cu emirul, cu evaziunea romantică. Ipostaza eului simbolist este rezultatul unei maturizări, a unei alte înțelegeri, pe care o dobândeşte, o apropie de conceptul de armonie şi echilibru specific clasicismului. Claritatea textelor, din *Poema rondelurilor,* este rezultatul acestei decantări interioare. Ca şi drumețul cerşetor, din *Noaptea de decemvrie,* poetul, trecut prin labirintul lumii, a dobândit înțelepciune, putere spirituală. Această putere lăuntrică face din „ursită o sclavă“, adică schimbă destinul. Ea determină apariția florilor spiritului, adică *Poema rondelurilor,* ca o exprimare a conceptului antic despre poezie, definit prin expresia „*carmen saeculare*“. Poezia ocupă în lume o situație unică, arătând drumul omului spre conştiința de sine, spre cer, spre Dumnezeu. De aceea simbolismul, definit ca un neoromantism, preia modelul vegetal, pregnant în *Poema rondelurilor.*

25.4. Alexandru Macedonski — *Rondelul rozelor ce mor*

Roza este un simbol al conştiinței de sine, este floarea albastră, pe care o aducea în oglinda conştiinței de sine, în fântâna sufletului zeița Isis, aşa cum o găsim şi la Mihail Eminescu în *Floare albastră.* A doua etapă era cântecul privighetorii, aşa cum îl găsim sugerat la Macedonski, în poezia *Noapte de mai,* dar şi în *Rondelul privighetorii.* Este momentul corespondenței dintre spirit şi natură, când natura, prin privighetoare, exprimă despărțirea de spiritul-poetul, care se duce la cer, ca în *Rondelul ajungerii la cer.*

De aici sentimentul de duioasă melancolie cu care natura, o dată cu poetul, plânge despărțirea: *„E vremea rozelor ce mor, / Mor în grădini, şi mor şi-n mine“*.

Dacă în *Rondelul rozei ce-nfloreşte* avem bucuria trăirii extazului, ca semn al teonozei, care urmează după kenoză *(„Puternic mă poartă extazul / Spre-o înaltă şi tainică slavă“)*, aici avem momentul desprinderii de lumea exterioară, senzorială şi intrarea în sine, aşa cum ne-o va comunica şi Lucian Blaga, în poezia *Munte vrăjit.* Momentul este tratat în *Bhagavad-Gita*, în *Yoga eliberării*.

Natura nu mai poate reține spiritul, care-i dă sensul de a fi. Este o moarte cosmică arhetipală: *„În tot se simte un fior, / O jale e în orişicine: / E vremea rozelor ce mor, / Mor în grădini şi mor şi-n mine“*. Devenit conştient de sine, spiritul se izolează, se desprinde de lume, aşa cum o spune şi Eminescu în finalul poemului *Luceafărul: „Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor şi rece“*. El nu mai participă la drama naturii, a naşterilor şi morților succesive, nu se mai încorporează. Este Marea Trecere: *„Şi-n marea noapte care vine / Duioase-şi pleacă fruntea lor“*. Rozele sunt spiritele, care se întorc în somnul etern: *„E vremea rozelor ce mor“*, ca un proces legic.

25.5. Alexandru Macedonski — *Psalmi*

Psalmii moderni ai lui Macedonski nu au versetele şi modelul clasic al psalmilor, ci sunt alcătuiți, în general, din trei catrene cu versuri scurte, de câteva silabe, dar au sentimentul de evlavie, au credință, au o trăire creştină.

Oh! Doamne este un psalm pe tema împietririi lăuntrice, provocată de răcirea iubirii sale față de Dumnezeu: *„Rămân ca marmura de rece. Şi a mea inimă a înghețat''*. Această împietrire *(„În soarta mea m-am împietrit“)* îl determină să mediteze pe tema *fortuna labilis* şi să-şi exprime tristețea: *„Şi sunt un cântec neîncetat“*.

Țărână continuă meditația pe tema *fortuna labilis,* parafrazând un verset din *Ecleziastul*: *„Nimicnicia nimicniciilor toate sunt nimicnicii.“; „Țărână suntem toți țărână“*. Moartea este aceeaşi pentru păgâni şi filosofi, poeți şi despoți.

Iertare are ca temă smerenia celui care recunoaşte: *„M-am îndoit de-a ta putere/ Am râs de sfintele mistere“*, dar care, deşi a decăzut: *„Sunt ticălosul peste care/ Dacă se lasă o-ntristare/ De toți se crede prigonit“*, nu a fost părăsit de Dumnezeu: *„Dar, Doamne, nu m-ai părăsit...”*

Duşmanii este o parafrază a proverbului, potrivit căruia, pe cine nu-l laşi să moară, nu te lasă să trăieşti.

Zburam compară viața de înger când era copil: *„Zburam pe aripi strălucite“* şi Kenoza, pe care i-o aduce păcatul: *„E azi mocirla noroioasă / Cu-adâncim-ntunecoasă“*.

Şi-au zis are ca temă Kenoza: *„Cu mici, cu mari mă răstigniră:/ Din inimă nu mi-au lăsat/ Un singur colţ nesfâşiat/ Fraţi, rude, toţi mă duşmăniră/ Pe cât plângeam, pe-atât rânjiră/ O ţară-ntreagă s-a-ntrecut/ Să-mi dea venin-şi l-am băut“*. Momentul Teonozei este evidenţiat în final: *„Dar, Doamne, nu Te biruiră“*.

Eram este un moment de bucurie, trăit ca emir, ca prinţ al poeziei: *„Eram puternic împărat:/ Prin sufletească poezie/ Prin tinereţe, prin mândrie“*. Acest moment când: *„Era o lege-a mea voinţă“*, când: *„Domneam de soartă neîncercat“* este urmat de căderea în durere.

N-am în ceruri este momentul de deznădejde şi durere din momentul când vine încercarea: *„Am pierdut orice putere/ Nimicită de durere/. Însă viaţa nu-mi blestem/ Şi nici moartea nu mi-o chem“*.

Doamne, toate este renunţarea definitivă la voia proprie. Poetul a înţeles că sensul vieţii este integrarea în voinţa lui Dumnezeu: *„Eşti puterea înţeleaptă/ Şi justiţia cea dreaptă;/ Fă oricând ce vrei din mine“*, fiindcă Dumnezeu este Atotştiutor, Atotputernic: *„Doamne, toate sunt prin Tine; / Şi averea şi puterea, / Fericirea, mângâierea“*.

M-am uitat este, de fapt, o meditaţie pe tema *fortuna labilis*, a nefericirii: *„Cei pe care-i vezi în slăvi/ Adăpaţi sunt cu otrăvi/ Cei trăiţi în sărăcie/ Plâng pe-a lor nemernicie“*. Toate sunt zadarnice, fiindcă: *„Traiul crud şi nempăcat/ Te sfărâmă nencetat“* şi are ca sens să dea o învăţătură morală: *„Fiţi, trăiţi, dar nu doriţi”*…

26. Barbu Ştefănescu Delavrancea

Viaţa şi activitatea literară. S-a născut la 11 aprilie 1858 ca fiu al unui căruţaş din marginea Bucureştilor (Delea nouă) şi căra grâu la Oltenița. Face şcoala primară cu învăţătorul Vucea, apoi al Sfântul Sava ca bursier, va lua licenţa în drept. Se căsătoreşte cu Mary fiica unui magistrat şi pleacă la Paris pentru studii. Se întoarce în ţară, va fi profesor, advocat, va fi un bun orator, vicepreşedinte al Adunării Deputaţilor, va fi deputat, senator, primar al capitalei, ministru al lucrărilor publice şi la Ministerul Cultelor şi Instrucţiei Publice, apoi ministru al industriei.

Moare în 29 aprilie 1918 la Iaşi.

Activitatea literară este alcătuită din volumele de nuvele: Sultănica (1895), „Trubadurul”, „Paraziţii”, „Hagi Tudose” şi din piesele de teatru: „Apus de soare” (1909), „Viforul”, „Luceafărul”. Va mai scrie schiţe ca Bunicul şi Bunica, „Sorcova”, „De azi şi de demult”, povestiri ca: „Poveste”, „Neghiniţă”.

26.1. Barbu Ştefănescu Delavrancea — *Hagi Tudose*

a) Nuvela *Hagi Tudose,* a lui Barbu Ştefănescu Delavrancea, este realistă. **Tema** este viaţa socială românească de la sfârşitul secolului al XIX-lea sau, altfel spus, penetrarea relaţiilor de producţie capitaliste în viaţa satelor şi oraşelor româneşti.

Ideea este că avariţia dezumanizează.

Subiectul este acumularea primitivă de capital. Hagi Tudose, eroul principal, reprezintă tipul omului căzut, în patima avariţiei. Ca şi Moş Goriot, Gobseck, Grandet, eroii lui Honoré de Balzac, Hagi Tudose este dezumanizat de bani, de ideea satanică de a strânge valori materiale ca o dezvoltare a conceptului de *carpe diem* într-un mod monstruos.

Hagi Tudose intră, de tânăr, să lucreze într-un atelier de găitănărie, devine calfă, apoi asociat şi la urmă patron. Când este nevoit să închidă atelierul, fiindcă găitănăria nu mai mergea, el devine cămătar. Pentru a realiza acest drum, el învaţă să ducă o viaţă de privaţiuni, adică să se abţină de la consum şi să strângă bani: *„Da' vânturaţi banii în mâini şi veţi simţi ce răcoare ţine, când vă e cald şi ce cald, când vă e frig. E destul să te gândeşti ce poţi face cu banii, ca să şi guşti bucuria lucrului, pe care nu l-ai cumpărat.''*

Patima avariţiei devine atât de evidentă, încât i se aprind ochii, când vorbeşte de bani: *„Ce lucru poate fi mai luminat, ca un jeratec de galbeni"*. Ea va dezlocui în el toate gândurile, sentimentele, determinându-l să nu se căsătorească, fiindcă întreţinerea familiei înseamnă cheltuială. Devenit patron, simte o adevărată dragoste părintească faţă de prăvălie. Apoi avariţia va creşte monstruos: *„Moartea să aibă coasă de aur, el şi-ar înfige amândouă mâinile în tăişul ei''*.

Hagi Tudose trăieşte spaima bogatului nemilostiv şi de aceea, pentru a se pune bine cu Dumnezeu, se duce în *hagialâk,* la locurile sfinte din Palestina, spre a deveni *aghios* — sfânt, sau în termen turc *hagi*. Drumul îl transformă într-un mijloc de câştig, vânzând lemn, despre care zice că e sfânt.

Avariţia îl determină să nu cumpere lemne pentru iarnă, să nu-i dea bani nepoatei sale Leana, pentru ca să-i facă mâncare. Se îmbolnăveşte şi, văzând că e gata să moară, dă un galben nepoatei, ca să-i facă o supă de găină şi să facă focul, adică să cumpere lemne. Când vrea să mănânce, petele de grăsime i se par aur şi ciorba are gust de aur: *„Ciorba îi mirosise a aur"*. De aceea se consideră un ucigaş, un tată care şi-a ucis copiii. Ţipă la nepoată să ducă ciorba înapoi şi lemnele, ca să-i aducă o parte din bani. El moare pe o grămadă de galbeni, îngrozit de spaimă că îi va pierde. La ceremonia de înmormântare, nepoata Leana a cheltuit o mulţime de bani.

Finalul este moralizator, deci clasicist, şi îl determină pe cititor să mediteze pe tema *fortuna labilis.*

b) *Hagi Tudose* este o nuvelă cu un accentuat caracter clasicist, pentru că avariția este o trăsătură general-umană şi avarul este un personaj clasicist. Avariția este o patimă satanică, care distruge sufletul. De aceea, căzut în această patimă, Hagi Tudose îi depăşeşte pe toți avarii cunoscuți în literatura universală: Moş Goriot, Grandet, Gobseck, Harpagon, prin felul în care restrânge la absolut consumul propriu, trăind din ce gusta, când trecea prin prăvălii şi se prefăcea că vrea să cumpere.

Suma enormă, de un milion, pe care o lasă, reprezintă un capital important. Dacă l-ar fi investit, ar fi obținut un profit, dar patima lui are nevoie de prezența concretă a aurului. Banii sunt, pentru Hagi Tudose, copiii, familia. De aceea plânge cu hohote, considerându-se *„ucigaş", „nebun", „nelegiuit"*, fiindcă a dat nepoatei sale Leana un galben să-i cumpere lemne, să-i facă focul, ca să nu moară de frig, şi să-i cumpere o găină, ca să se mai întărească după boală. Avariția dă o logică ciudată modului său de a gândi. Vrea să taie coada motanului, ca să nu se răcească casa, până intră pe uşă. Leana îl crede nebun, fiindcă îl găseşte trântit pe o grămadă de aur, îngropat în galbeni, *„muşcă în vânt"*, are *„ochii ca nişte sticle reci"*, îi spune să închidă ochii, fiindcă *„ochii fură"*. El nu vrea să împartă cu nimeni bucuria lui de a vedea aurul, de a-l pipăi.

Caracterul moralizator determină în cititor reacția firească de a respinge acest fenomen de alienare socială, determinat de bani, de a respinge o societate, în care banul este considerat un criteriu de apreciere a valorii omului.

Elementele romantice sunt prezente în câteva momente ale nuvelei. Astfel avem momentul când la biserică epitropii discută despre iadul unde se duc avarii, ca să audă Hagi Tudose. Romantică este plecarea sa la Ierusalim, ca să se sfințească moartea sa spectaculoasă pe grămada de galbeni. De asemeni concordanța dintre natură şi trăirile eroului nuanțează romantic textul.

Structura realistă a nuvelei încorporează organic elementele clasiciste şi romantice. Barbu Ştefănescu Delavrancea este un prozator realist, de factură clasicistă, continuând pe Alexandru Odobescu şi Ioan Slavici. Stilul este realist, sobru, subtil, nuanțat, cu elemente dramatice şi poetice, când surprinde viața socială, comportamentul tipic al avarului.

Transfigurarea realității, prin patima avariției, este realizată cu mijloace poetice: *„Se văzu topind, el, cu mâna lui, bulgări de aur, turnându-i în strachină şi sorbindu-i cu lingura."* Este o subtilă asimilare, prin sinteză, a elementelor clasiciste şi romantice, în stilul viguros realist al autorului.

26.2. Barbu Ştefănescu Delavrancea — *Apus de soare*

a) Drama *Apus de soare* are ca **temă** lupta pentru apărarea ființei naționale şi pentru afirmarea conştiinței naționale.

Ideea este că lupta pentru apărarea țării se duce cu sacrificii şi creează eroi.

Subiectul este Moldova, în perioada de maximă ascensiune, sub domnia lui Ştefan cel Mare şi Sfânt, pe care autorul îl aseamănă cu un soare. Metafora este preluată din poezia populară *Ştefan, Ştefan, domn cel Mare* şi exprimă sistemul social heliocentric. Domnul este centrul universului social; în jurul său sunt familia, curtea, cetatea, Moldova, în cercuri concentrice.

Metafora care sintetizează domnia lui Ştefan cel Mare şi Sfânt o găsim în actul I, în cuvintele doamnei Maria: *„Stăpânul meu, toamna a sosit, soarele apune trist şi-n urma lui o baltă de sânge“*. Ca să poată apăra Moldova, Ştefan s-a bătut aproape o jumătate de secol cu ungurii, polonii, turcii, tătarii. El este nevoit şi acum, la bătrânețe, să se bată, fiindcă regele Poloniei nu mai recunoaşte faptul că a cedat lui Ştefan Pocuția, o provincie situată la nord de Bucovina, ca garanție pentru tratatul de pace, încheiat în urma înfrângerii de la Codrii Cosminului.

Moghilă povesteşte, în actul al II-lea, doamnei Maria, felul în care s-au desfăşurat ostilitățile. Ştefan şi-a ascuns grosul armatei într-o pădure, sub comanda lui Bogdan, şi a lăsat pe Luca Arbore în față cu o mie de ostaşi. Polonii îl atacă pe Luca Arbore; acesta se preface că fuge, dar i-a răsfirat în fața lui Bogdan, care i-a lovit din plin. Ştefan i-a înconjurat şi bătălia s-a transformat într-un măcel al polonilor. Ştefan, la întoarcere, este lovit la un picior. Rana nu i se închide şi sunt chemați trei doctori ca să-i ardă cangrena: Şmil, Cesena şi Klingensporn. Profitând de situație, o serie de boieri ca paharnicul Ulea, Drăgan şi Stavăr complotează să-i influențeze pe boieri să-l aleagă domn pe Ştefăniță. Ştefan află de complot de la Oana şi hotărăşte să fie ales domn Bogdan, fiul său, încă în timpul vieții lui, pentru a împiedica luptele ce s-ar fi declanşat pentru tron după moartea sa. El rosteşte un discurs patriotic în fața Sfatului țării, în care ideea principală este păstrarea țării pentru generațiile viitoare: *„Moldova n-a fost a strămoşilor nici, n-a fost a mea şi nu e a voastră, ci a urmaşilor urmaşilor voştri şi-a urmaşilor urmaşilor voştri în veacul vecilor“*. El îi pune mantia de domn lui Bogdan şi coroana. Apoi se încredințează doctorilor, spre a i se arde rana.

Fiind imobilizat, cei trei boieri Ulea, Stavăr şi Drăgan pun la cale să fie ales domn Ştefăniță, nepotul lui Ştefan. Acesta fiind un copil, s-ar fi creat o locotenență domnească, alcătuită din boieri. Puterea ar fi trecut din mâna domnului în mâna boierilor. Este lupta pentru putere. Ştefan aude strigătele

lor din sala tronului şi, deşi ştie că orice mişcare îi este fatală, ia sabia, pătrunde în sala tronului, unde îl ucide pe paharnicul Ulea. Se întoarce şi moare în braţele doamnei Maria şi ale fiului său Bogdan, rostind cuvântul *Moldova*.

b) Imaginea lui Ştefan cel Mare şi Sfânt se construieşte treptat, de-a lungul dramei, dar există şi o imagine, pe care cititorul o are din cronica lui Grigore Ureche, din poemul *Dumbrava Roşie* de Vasile Alecsandri, din romanul *Fraţii Jderi* de Mihail Sadoveanu.

Ştefan cel Mare şi Sfânt a fost unul din marii principi europeni, care a oprit forţele asiatice, reprezentate de turci şi tătari, să distrugă Europa. El caută să realizeze o coaliţie antiotomană, dar nu a fost sprijinit. În timpul vieţii sale, se petrece marea tragedie a căderii Constantinopolului, fără ca principii europeni să se unească împotriva duşmanului comun. Căsătoria sa cu Maria de Mangop era o recunoaştere a faptului că, dacă ar fi eliberat Constantinopolul, ar fi avut dreptul la coroana Paleologilor.

Ştefan a fost un diplomat, a fost un bun strateg, a fost un mare domn patriot. El a trăit răspunderile conştiinţei istorice şi a căutat să asigure independenţa şi unitatea ţării după moartea sa. Dacă ar fi devenit domn Ştefăniţă, boierii s-ar fi luptat pentru putere, ar fi distrus aşezările răzeşilor, care apărau hotarele ţării, şi Moldova ar fi căzut în mâinile duşmanilor ei.

Pedepsirea paharnicului Ulea era o consecinţă a jurământului, pe care acesta îl prestase în faţa domnului Ştefan şi-l călcase.

Domnul Ştefan a fost un bun organizator. El a construit un sistem de cetăţi, care să apere hotarele de năvălitori, dar şi un sistem de colonii răzeşeşti, ca să dea luptători. El contrabalansează puterea boierilor cu această armată de răzeşi, care făceau un scut viu în jurul ţării.

Fiind evlavios, Ştefan cel Mare şi Sfânt a fost un mare ctitor şi a zidit multe biserici, mănăstiri, ca să întărească viaţa spirituală ortodoxă. În timpul său, se creează stilul moldovenesc, apar primele cronici; este un exponent al renaşterii.

Ştefan a fost un domn al legii, fiindcă dă un cod de legi, organizează paza drumurilor, încheie înţelegeri cu negustori străini, aduce meşteri ca să creeze ateliere.

Dar Ştefan cel Mare a fost şi un *pater familiae,* fiindcă pentru el Moldova este o familie. Le poartă tuturor de grijă şi-i ocroteşte. De aceea pune soarta ţării mai presus de viaţa sa şi-l pedepseşte pe paharnicul Ulea. Fiind drept, el nu s-a temut să-l facă paharnic, deşi, când i-a judecat pricina cu moşia, ce-o luase de la răzeşi, le-a dat acestora partea lor.

Ştefan este o imagine a poporului român, silit să se bată, timp de două milenii, pentru supravieţuire, cu o mulţime de valuri de tătari, turci, poloni, unguri, austrieci şi alte neamuri.

27. George Coşbuc

Viaţa şi activitatea literară. S-a născut în 8 septembrie 1866 la Hordou lângă Năsăud. Tatăl său Sebastian era preot iar mama Maria fiică de preot. Face şcoala primară la Telciu şi liceul la Năsăud. Publică primele versuri la revista Muza Someşană. În 1884 se înscrie la Facultatea de filosofie din Cluj cu un ajutor din partea fratelui şi a grănicerilor din Năsăud. Este chemat de Ioan Slavici la Tribuna din Sibiu unde publică principalele poezii ce vor intra în volumul „Balade şi idile". Este chemat de Titu Maiorescu la Bucureşti după ce publică „Nunta Zamfirei" în 1889, anul morţii lui Eminescu.

Va ocupa funcţii mărunte la Ministerul Cultelor, apoi redactor la revista Vatra (1894). Va traduce Divina Comedie a lui Dante Aligheri. Va călători la Veneţia, Florenţa, Karlsbad, la Braşov de unde era soţia Elena Sfetea, la Tismana. Pierde în 1915 pe unicul său fiu Alexandru. Moare în 9 mai 1918. A fost membru corespondent al Academiei Române.

Activitatea literară este concentrată în volumele de poezii: „Balade şi idile" (1893), „Fire de tort" (1896), „Ziarul unui pierde-vară" (1902), „Cântece de vitejie" (1904).

Va traduce din Virgiliu „Eneida"; din Homer „Odiseea"; din Kalidasa „Sakontala"; din Byron „Mazepa"; din Schiller „Don Carlos"; din Dante Aligheri „Divina Comedie". Va colabora la revistele „Vatra" cu Ioan Slavici şi I. L. Caragiale; la „Albina" şi „Foaia interesantă", la „Semănătorul", „Viaţa liberă".

27.1. George Coşbuc — *Nunta Zamfirei*

a) Tema poeziei *Nunta Zamfirei* o constituie datina, ca parte a temei satul şi ţăranul, pe care o va cultiva George Coşbuc.

Ideea este că nunta, moment arhetipal al unirii principiului masculin — mirele cu mireasa — arhetip al principiului feminin, înseamnă un act de importanţă cosmică, fiindcă este punctul de generare al unei lumi, reprezentată de micul prinţ, care se va naşte.

Subiectul îl formează datina nunţii sau, altfel spus, o imagine fizică şi spirituală a satului, într-un moment semnificativ al specificului naţional. De aceea ea trebuia să facă parte din acea epopee populară, pe care voia s-o scrie George Coşbuc, când era redactor la *Tribuna* din Sibiu. Momentul publicării ei este semnificativ, fiindcă moartea prematură a lui Mihail Eminescu punea problema, dacă va mai fi posibilă apariţia unui poet, care să exprime specificul naţional. Reprodusă după publicarea ei în *Tribuna* din Sibiu, în revista *Convorbiri literare,* poezia arăta că, de fapt, continuatorul lui Eminescu, pe linia poeziei de specific naţional, era George Coşbuc. Chemat la Bucureşti de Titu Maiorescu, poetul va publica volumul *Balade*

şi idile, în care lumea satului este văzută într-o atmosferă senină, ca în *Bucolicele* lui Virgilius. Aceste idile ca: *Rada, Păstorița, Numai una, Mânioasă, Nu te-ai priceput, La oglindă, Duşmancele, Cântecul fusului, Brâul Cosânzenei* alcătuiesc ciclul poeziilor de iubire, care se încheie cu *Nunta Zamfirei.*

Structura epică a baladei construieşte imaginea unei nunți după modelul popular românesc. Acest model interferează planul realității sociale cu planul basmului. Eroina este o prințesă ideală: *„Icoană-ntr-un altar s-o pui / La închinat"*. Este un arhetip, construit pe principiul Frumosul: *„Frumoasă cât eu nici nu pot / O mai frumoasă să-mi socot / Cu mintea mea"*, ca şi la Eminescu, în *Luceafărul („O prea frumoasă fată")*. De aceea eroina este peținută des de un şir de prinți, dar ea l-a ales pe Viorel: *„Un prinț frumos şi tinerel, / Şi fata s-a-ndrăgit de el, / Că doară tocmai Viorel / I-a fost menit"*.

Vestea nunții s-a răspândit atât de repede încât: *„Şi patru margini de pământ / Ce strimte-au fost în largul lor"* şi sunt înştiințați, chemați: *„Toți craii multului rotund"*. Oaspeții se pregătesc în mod deosebit pentru acest eveniment: *„Şi-atunci din tron s-a ridicat / Un împărat după-mpărat / Şi regii-n purpur s-au încins, / Şi doamnele grăbit au prins / Să se gătească dinadins, / Ca niciodat'"*. Hiperbolele inundă textul spre a sublinia caracterul excepțional al întâmplării: *„Nuntaşi din nouăzeci de țări / S-au răscolit"*, *„Venit-au roiuri de-mpărați, / Cu stemă-n frunte şi-mbrăcați / Cum astăzi nu-s"*. Alaiul mirelui este arhetipal: *„Rădvan cu mire, cu nănaşi, / Cu socrii mari şi cu nuntaşi, / Şi nouăzeci de fecioraşi / Veneau călări"*. El este spiritul, *teleion*, sugerat prin simbolul zece, şi, împreună cu cei nouăzeci de feciori, fac o sută, simbol al desăvârşirii. Alaiul miresei îl întâmpină: *„Şi ca la mândre nunți de crai, / Ieşit-a-n cale-ales alai / De sfetnici mulți şi mult popor, / Cu muzici multe-n fruntea lor"*. Tradiția presărării de flori în calea mirilor semnifică urarea ca viața să le fie ca-n rai: *„Şi drumul tot era covor / De flori de mai"*.

Zamfira este: *„Frumoasă ca un gând răzleț, / Cu trupul 'nalt, cu părul creț, / Cu pas uşor"*, ca un prototip ideal de frumusețe în concepția populară. Dansul arhetipal al nunții, din interiorul bisericii, este exprimat prin hora jucată-n exterior de flăcăi şi fete. Ospățul de după ritualul nunții este redat prin hiperbole: *„Iar la ospăț! Un râu de vin! / Mai un hotar tot a fost plin / De mese, şi tot oaspeți rari"*. Ospățul este, de fapt, sacrificiul care se face în planul material pentru a genera, pe baza legii armoniei şi echilibrului, valorile spirituale, arhetipale. Interferența dintre basm şi realitatea satului o găsim şi când se descriu oaspeții. Ei sunt personaje care sugerează universul rural românesc: *„Sosit era bătrânul Grui / Cu Sanda şi Rusanda lui, / Şi Ținteş cel cu trainic rost / Cu Lia lui sosit a fost, / Şi Bardeş cel cu adăpost / Prin munți sâlhui"*, sau personaje de basm: Barbă-

Cot, feți-voinici, feți-frumoși, principi falnici, Peneș-împărat, Mugur-împărat, bărboșii regi, sfetnicii-nvechiți în legi.

Nunta are durata arhetipală de patruzeci de zile şi se încheie cu o urare rostită de Mugur-împărat: *„— Cât mac e prin livezi, / Atâția ani la miri urez! / Şi-un prinț la anul! blând şi mic, / Să crească mare şi voinic — / Iar noi să mai jucăm un pic / Şi la botez!''*

Specificul național este exprimat prin: mituri, tradiții, jocuri, obiceiuri, datini, ritualuri, nume, imagini, portul construind un univers rural românesc.

b) Caracterul romantic al poeziei constă în faptul că eroii sunt excepționali în împrejurări excepționale. Zamfira este o eroină romantică, excepțională prin frumusețe nu doar fizică, aşa cum o sugerează simbolul trandafirului: *„Un trandafîr în văi părea“*, ci şi spirituală: *„Roşind s-a zăpăcit de drag“*. Ea este structurată pe sentimentul de iubire: *„Şi fata s-a-ndrăgit de el“*. Viorel este *„frumos şi tinerel“*, este *„cel mai drag“*, vine însoțit de nouăzeci de fecioraşi. Acest caracter excepțional este subliniat în legătură cu toți eroii: *„Dar ca Săgeată de bogat / Nici astăzi domn pe lume nu-i“*. Caracterul excepțional este subliniat şi de comuniunea om – natură ca mit sau ca motiv, fiindcă în versul: *„Şi soarele mirat sta-n loc“* avem sugerat mitul Sfântul Soare, dar şi motivul comuniunii.

Tema, eroii, subiectul degajă un sentiment de bucurie, de se miră şi soarele: *„Că l-a ajuns şi-acest noroc, / Să vadă el atâta joc / Pe-acest pământ!“*. De aceea hora, ca joc arhetipal, legat de mitul Sfântul Soare, este descrisă cu atenție: *„Trei paşi la stânga linişor / Şi alți trei paşi la dreapta lor; / Se prind de mâni şi se desprind, / Se-adună cerc şi iar se-ntind / Şi bat pământul tropotind / În tact uşor“*. Jocul după tilinci, adică fluiere, un flăcău la două fete, cu clopoței pe pulpe, este specific zonei Năsăudului, de unde este poetul. Această prețuire a folclorului, a datinii, a mitului, evaziunea în basmul popular sunt elemente care dau un caracter unic întâmplării şi eroilor, adică o profundă structură romantică. Elementele realiste vin din faptul că aceste ritualuri, tradiții, datini, basme aparțin unui univers social rural românesc, ca şi eroii Tinteş, Bardeş, Sanda, Grui, fiindcă poartă nume autohtone.

Ca şi în cazul lui Creangă, constatăm faptul că George Coşbuc este un erudit al culturii populare. Atitudinea critică este redusă la câteva elemente de umor, cu care-l însoțeşte pe Barbă-Cot sau pe bărboşii regi, fiindcă *„de-i porneşti sunt greu de-oprit“*.

Elementele clasiciste se fac simțite prin faptul că eroii au un aspect ideal în împrejurări ideale, prin elementele care sugerează conceptul de armonie şi echilibru (trâmbiți, muzici, tilinci), prin cultivarea modelului moral al lumii rurale româneşti.

Stilul lui George Coşbuc este romantic, cu elemente clasiciste şi realiste. Astfel, metaforele de tip romantic: *„Icoană-ntr-un altar s-o pui“*, *„roiuri de-mpărați“* se împletesc cu aliterațiile: *„Prin vulturi vântul viu vuia“*, cu simbolurile vegetale: *„Un trandafîr în văi părea“*, cu epitetele realiste: *„mers isteț“, „gând răzleț“, „părul creț“, „bărboşii regi“, „sfetnicii-nvechiți“*, cu simboluri ca: *„semn din steag“, „brâu de-argint“, „Soarele mirat sta-n loc“*. Analiza în profunzime aduce argumente pentru apartenența lor la mai multe estetici. Astfel, metonimiile: *„Sunt grei bătrânii de pornit, / Dar de-i porneşti sunt grei de-oprit!“, „Sărea piticu-ntr-un picior“* sunt atât de subtil contextualizate, încât nu se pot face distincții de apartenență la o anumită estetică.

27.2. George Coşbuc — *Moartea lui Fulger*

Poezia are ca **temă** mitul Marea Trecere, iar **ideea** o formează, de fapt, conceptul de *fortuna labilis.*

Subiectul este constituit din datina la înmormântare. Se poate face o asociere şi la Caloianul, care înseamnă un fel de ritual de înhumare al lui Făt-Frumos, ca ipostază antropomorfă a Sfântului Soare. De aici compararea lui Fulger cu soarele: *„Pe cel frumos, cum însuți eşti, / De dragul cui să mai trăieşti, / Tu, soare sfânt?“*. Pe această linie se poate face o asociere cu *Luceafărul* lui Mihail Eminescu, care străbate cerul ca un fulger *(„Părea un fulger nentrerupt“)*, aşa cum Fulger străbate, ca un fulger pe pământ, oştile duşmane. De aceea eroul este îngropat cu armură pe el, într-un sicriu de argint, pentru ca de strălucirea lui să se dea la o parte îngerii şi soarele, când se va duce la Dumnezeu.

Datina cere ca cei adormiți să fie jeliți prin bocete. Bocetul mamei lui Fulger asociază imagini din *Miorița*. Versul *„Vântul când a bate“* ar echivala cu *„N-ai glas de vifor, să jeleşti“*, metafora *„lacrimi de sânge“* devine hiperbola *„mări de lacrimi“*, simbolurile *„brazi şi păltinaşi“,* sugerate prin *„Toți morții parcă s-au sculat“*.

Datina înseamnă un cortegiu de înmormântare, alcătuit după o rânduială ortodoxă: *„Şi popi, şirag, cădelnițând“, „oşteni în şir“, „feciori de crai“, „nat de rând“*. În mâna mortului se pune o lumânare de ceară, transformată într-o cruce, un ban pentru vămi, colac: *„Pe piept colac de grâu de-un an, / Şi-n loc de galben buzdugan, / Făclii de ceară ți-au făcut / În dreapta cea fără temut, / Şi-n mâna care poartă scut, / Ți-au pus un ban“*. Semnificația lor este anterioară ritualului creştin: *„Cu făclioara pe-unde treci, / Dai zare negrelor poteci / În noaptea negrului pustiu, / Iar banu-i vamă peste râu. / Merinde ai colac de grâu / Pe-un drum de veci“*.

Punctul culminant al poeziei îl formează dialogul dintre mama lui Fulger şi bătrânul sfetnic. Sub impulsul deznădejdii, crăiasa afirmă, printr-o

serie de imagini, conceptul de *fortuna labilis: „Viața-i fum“*, *„iubirea-i vânt“*, *„credința-i val“*, *„Nu-i nimeni drac şi nimeni sfânt!“*.

Replica bătrânului sfetnic este afirmarea conceptului despre lume şi viață al poporului român, că sufletul este etern: *„El nu e mort! Trăieşte-n veci, / E numai dus“*. Viața este un război cu trupul, cu lumea, cu demonii: *„Război e, de viteji purtat!“* şi o datorie față de neam: *„Viața-i datorie grea / Şi laşii se-ngrozesc de ea — / Să aibă tot cei laşi ar vrea / Pe neluptat“*. De aceea meditează pe *fortuna labilis* cei ce nu vor să ducă acest război: *„Cei buni n-au vreme de gândit / La moarte şi la tânguit“*.

Esența omului este dată de credința lui. Credința dă măsura valorii omului: *„Credința-n zilele de-apoi / E singura tărie-n noi, / Că multe-s tari cum credem noi/ Şi mâne nu-s!“*, fiindcă ea îi poate da mântuirea, sfințirea, drumul spre cer, înfierea, relația dintre om şi Dumnezeu. De aceea ideile mamei lui Fulger se risipesc ca fumul: *„Ea n-a mai plâns, pierdut privea / La sfetnic, lung, dar nu-l vedea“*. Ea nu mai înțelege nimic, totul i se pare un vis.

Finalul readuce pe alte coordonate meditația pe tema *fortuna labilis,* aşa cum se constituie mesajul: *„Nu cerceta aceste legi, / Că eşti nebun când le-nțelegi!“*. Cel ce le înțelege, capătă un alt mod de a gândi, care este nebunie pentru cei din jur, fiindcă trăiesc pe conceptul de *carpe diem.*

27.3. George Coşbuc — *Poetul*

Poezia *Poetul* este o meditație pe **tema** poetul şi poezia, deci este o *ars poetica.*

Ideea este a identității dintre poet, popor şi patrie: *„Sunt suflet în sufletul neamului meu / Şi-i cânt bucuria şi-amarul“*.

Motivul îl formează meditația pe tema destinului său de poet național, de care se simte strâns legat: *„Şi-oricare-ar fi drumul pe care-o s-apuci / Răbda-vom pironul aceleiaşi cruci“*. Idealurile sacre ale poporului român sunt idealurile poetului: *„Şi-altarul speranței oriunde-o să-l duci / Acolo-mi voi duce altarul“*.

Poezia trebuie să fie izvorâtă din inima neamului, din iubirea lui față de țară, din ura lui față de cotropitori: *„Sunt inimă-n inima neamului meu / Şi-i cânt şi iubirea şi ura“*. Cuvântul său, mesajul poetului şi al poeziei, trebuie să iasă din textul sacru: *„Iar dacă vr-odat-aş grăi vr-un cuvânt / Cum nu-Ți glăsuieşte scriptura, / Ai fulgere-n cer, Tu, Cel mare şi sfânt, / Şi-nchide-mi cu fulgerul gura!“*. Teama de împlinirea acestor cuvinte i-a făcut pe atei să evite discutarea acestei poezii programatice, deşi mesajul ei patriotic este total. Poetul trebuie să fie o conştiință națională, iar forma cea mai înaltă a conştiinței naționale este conştiința creştină ortodoxă, pe care am moştenit-o ca pe un mărgăritar de preț, ca pe un destin național, ca pe un dar dumnezeiesc. De aceea el este un mucenic o dată cu neamul: *„În ranele tale*

durutul sunt eu, / Şi-otrava deodată cu tine o beu / Când soarta-ţi întinde păharul". Această conştiinţă naţională este izvorul poeziei: *„Izvor eşti şi ţinta a totul ce cânt"*. Unitatea profundă dintre poet, popor şi patrie este mesajul reluat şi amplificat al poeziei:

„Din suflet eu fi-ţi-voi, tu, neamule-al meu,
De-a pururi, nerupta sa parte!"

27.4. George Coşbuc — *Noi vrem pământ!*

Tema poeziei *Noi vrem pământ!* o formează lupta pentru dreptate socială.

Ideea este că abuzurile sociale determină revoltele ţăranilor.

Motivul îl formează suma abuzurilor arendaşilor şi boierilor. La sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, mulţi boieri renunţaseră să-şi gospodărească moşiile, fiindcă erau plecaţi în străinătate sau la oraş. Cum arendaşii erau de cele mai multe ori străini (greci, evrei, armeni), comportamentul lor faţă de ţărani era violent: *„Şi m-ai scuipat şi m-ai bătut / Şi câne eu ţi-am fost! / Ciocoi pribeag, adus de vânt, / De ai cu iadul legământ"*. Este o aluzie la un verset din Isaia, unde Dumnezeu le spune, prin gura profetului, despre legământul făcut cu iadul şi cu moartea, de conducătorii evreilor (Isaia 28: 18 şi 9, 15).

Avariţia i-a dezumanizat complet pe aceşti arendaşi sau ciocoi: *„O coajă de mălai de ieri / De-o vezi la noi tu ne-o apuci, / Băieţii tu-n război ni-i duci, / Pe fete ni le ceri,"* care au devenit fiare în formă umană: *„Dar ce vă pasă! Voi ne-aţi scos / Din case, goi în ger şi-n vânt, / Ne-aţi scos şi morţii din mormânt"*. Lăcomia i-au dus să are şi cimitirele. Parazitismul agresiv al claselor dominante îi determină pe ţărani să muncească din greu permanent: *„N-avem nici vreme de-nchinat, / Căci vremea ni-e în mâni la voi; / Avem un suflet încă-n noi / Şi parcă l-aţi uitat!"*.

Pentru a-i determina pe ţărani să muncească pentru ei, ciocoii utilizează măsuri represive violente: *„Bătăi şi chinuri, când ţipăm, / Obezi şi lanţ când ne mişcăm, / Şi plumb când istoviţi strigăm, / Că vrem pământ!"* Acest comportament violent al claselor dominante — boieri, arendaşi, autorităţi — a dus, în mod firesc, şi la reacţii violente: *„Când nu vom mai putea răbda / Când foamea ne va răscula, / Hristoşi să fiţi, nu veţi scăpa / Nici în mormânt!''*

Poezia are un profund caracter realist, fiindcă tema, eroii, conflictul sunt luate din viaţa socială, fiindcă prototipul ciocoiul este o continuare a lui Dinu Păturică, din romanul *Ciocoii vechi şi noi,* fiindcă toate abuzurile, surprinse în poezie, sunt tipice pentru societatea de abuzuri şi compromisuri burghezo-moşierească de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Caracterul profund critic, durerea adâncă, care străbate fiecare vers, adevărurile crude

relevate arată ce sălbatică junglă socială s-a realizat în țara noastră, prin prezența elementului neromânesc.

27.5. George Coşbuc — *O scrisoare de la Muselim-Selo*

Tema luptei pentru păstrarea sau dobândirea Independenței naționale este realizată de George Coşbuc, într-un ciclu de poezii, publicate în 1901, în volumul *Cântece de vitejie.*

Ideea este că lupta pentru independență națională s-a dus cu jertfe.

Motivul poeziei îl constituie cauza victoriei românilor în Războiul de Independență. Cum a fost posibil ca o armată mai mică, mai puțin dotată să înfrângă o armată mai numeroasă, mai bine înzestrată, cu mai multă experiență, care apăra poziții dinainte fortificate?

Soldatul Ion, nume simbolic al poporului român, este unul din eroii Războiului de Independență. El scrie o scrisoare mamei sale, în care avem coordonatele psihomorale ale luptătorului român. El înțelege că trebuie să se lupte pentru independență, pentru țară, fără să aştepte vreo răsplată. Două coordonate trasează viața eroului: războiul şi familia.

Coordonata războiului este plină de imagini dure: *„Apoi, să ştii c-a fost război / Şi moarte-aici, nu şagă: Cădeau pe dealuri, dintre noi, / Ca frunza, mamă dragă“*. Consecințele războiului pentru armata română sunt grele: *„Să vezi pe-aici şi ciungi şi-ologi! / Cristos să-i miluiască!“*, de aceea: *„Şi-Anton al Anei zace / De patru luni, şi-i slab şi tras, / Să-l vezi, că-ți vine plânsul, / Că numai oasele-au rămas / Şi sufletul dintr-însul“*. Consecințele războiului nu l-au cruțat nici pe Ion: *„Şi-acolo-n deal, cum fulgera, / Un plumb simții că vine / Şi n-avu loc, cât larg era, / Decât în piept la mine“*. Specificul războiului constă în faptul că turcii aveau redute întărite: *„Măcar stetea pe sub pământ / Şi nu ieşea pe-afară“*. Rănirea generalului Osman Paşa şi cucerirea redutelor: *„Şi-am prins şi pe-mpăratul lor, / Pe-Osman nebiruitul, / Că-l împuşcase-ntr-un picior / Şi-aşa i-a fost sfârşitul“* au dus la victorie armata română.

Coordonata satului este dominată de imaginea mamei, care, de bucurie că i s-a întors băiatul, ar aduna la ea tot satul. Sentimentul dragostei față de țară capătă forma dragostei față de mamă: *„Şi-o să te strâng de după gât, / Măicuța mea iubită...“*, față de casa părintească: *„Şi-aşa mi-e dor de-acasă“*, față de familie: *„Pe Nuțu vi-l lăsasem mic, / Cu creştetul cât masa — / O fi acum ştrengar voinic / Şi vă răstoarnă casa?“*. Își rememorează o parte din problemele, care-l aşteaptă acasă, fiindcă nu mai are banii, cu care ar fi putut cumpăra de la preotul din sat juncanii. Soția să-i cumpere o coasă, băiatului să-i facă o căciulă. Finalul este dur. Scrisoarea este scrisă de căprarul Nicolae. Ion a devenit erou, iar scrisoarea — un testament spiritual. Poezia este profund realistă, deşi are multe elemente romantice.

27.6. George Coşbuc — *Vara*

a) Tema acestui pastel o formează dragostea faţă de ţară, iar **ideea,** care dă mesaj poeziei, o formează profunda identitate dintre poet, popor şi patrie.

Sensul poeziei îl găsim în cuvântul *Vara*, care este o metaforă, fiindcă vara nu este doar anotimpul, în care lumea vegetală trăieşte deplin, rodeşte, germinează, sporeşte, ci este şi vara vieţii omului, când acesta produce, aidoma unui pom, fructele spirituale, ce dau sens vieţii sale. Poetul contemplă, cu ochii sufletului, frumuseţile ţării *(„Privirile de farmec bete / Mi le-am întors către pământ")* şi receptează acest mesaj esenţial al poporului român *(„În lan erau feciori şi fete, / Şi ei cântau o doină-n cor. / Juca viaţa-n ochii lor")*, adică viaţa spirituală, care-i defineşte fiinţa. Cu această bogăţie în suflet, poetul, ca reprezentant al conştiinţei naţionale, exprimă dragostea sa faţă de natura patriei *(„Cât de frumoasă te-ai gătit,/ Naturo, tu! Ca o virgină / Cu umblet drag, cu chip iubit! / Aş vrea să plâng de fericit, / Că simt suflarea ta divină.")*.

Dragostea sa faţă de frumuseţile ţării este determinată de această explozie de viaţă: *„Că pot să văd ce-ai plăsmuit!"*, ca semn al harului divin. De aici lumina care îi inundă sufletul: *„Natură, în mormântul meu, / E totul cald, că e lumină!"*. Este semnul unei renaşteri interioare, care nu este doar a sufletului său, ci este semnul duhului naţional. De aceea poetul simte lacrimile acestei bucurii imense, inundându-i inima: *„Mi-e inima de lacrimi plină"* şi profunda legătură, pe care o are cu neamul său: *„Că-n ea s-au îngropat mereu / Ai mei, şi-o să mă-ngrop şi eu!"*. Această profundă unitate cu poporul, cu glia străbună îl determină să constate că, de fapt, poetul este un exponent al conştiinţei naţionale: *„O mare e, dar mare lină"*.

Prin analogie, poetul exprimă, în mod indirect, conceptele sale despre poet şi poezie. Poetul, ca şi Ceahlăul, este: *„Un uriaş cu fruntea-n soare, / De pază ţării noastre pus"*. Poezia este: *„o taină călătoare"*, care *„Plutea-ntr-acest imens senin"*, este o exprimare a plenitudinii vieţii: *„Şi tot văzduhul era plin / De cântece ciripitoare"*.

Strofa a doua este alcătuită din imagini vizuale şi auditive, în care se redă acest cântec al vieţii: *„Iar spicele jucau în vânt, / Ca-n horă dup-un vesel cânt / Copilele cu blonde plete, / Când saltă largul lor vestmânt"*.

Garabet Ibrăileanu definea astfel locul aparte, deţinut de poezia *Vara,* în creaţia lui George Coşbuc: *„...e sentimentul de comuniune recunoscătoare cu natura, comuniune în viaţă şi în moarte"*. Poetul este lumina conştiinţei, iar poezia este lumina emanată de această conştiinţă: *„Natură, în mormântul meu, / E totul cald, că e lumină!"*.

b) Poezia *Vara* are trei părţi concentrate în trei strofe.

Prima ne dă o imagine a planului profund, general, al unui tablou care sintetizează plaiul românesc.

A doua ne prezintă, în prim-plan, o horă cu flăcăi şi fete, care cântă o doină, în timp ce mieii şi graurii îi însoţesc în jocul lor.

A treia strofă este cea mai lirică şi cuprinde mesajul, adică exprimarea dragostei faţă de ţară a poetului.

Imaginea Ceahlăului, în jurul căruia se concentrează prima strofă, are ca model o posibilă legendă în care, ca şi în legendele despre Munţii Caraiman, Buteanu, Căliman, Ceahlăul este un uriaş împietrit: *„Un uriaş cu fruntea-n soare, / De pază ţării noastre pus“*. Imaginea este construită pe conceptul de armonie şi echilibru, conţinut în imaginea unui nor, care stă în echilibru: *„Plutea-ntr-acest imens senin /.../ Şi tot văzduhul era plin / De cântece ciripitoare.“* Păsările exprimă armonia, iar norul sugerează echilibrul. Transfigurarea realităţii este determinată de intensitatea sentimentului de dragoste faţă de ţară: *„Privirile de farmec bete“*, dar şi de corespondenţa acestui sentiment, pe care-l găseşte în elementele naturii: *„Iar spicele jucau în vânt, / Ca-n horă dup-un vesel cânt / Copilele cu blonde plete,“*. Acest sentiment este comunicat parcă de grupul de flăcăi şi fete: *„În lan erau feciori şi fete, / Şi ei cântau o doină-n cor. / Juca viaţa-n ochii lor...''*.

Amplificarea sentimentului de dragoste faţă de natura patriei determină transformarea lui într-o admiraţie faţă de natura, văzută ca o zână, în care se-ntrupează ţara: *„Cât de frumoasă te-ai gătit, / Naturo, tu! Ca o virgină / Cu umblet drag, cu chip iubit!“* Natura devine astfel, ca şi la Eminescu, ca şi la poetul *Mioriţei,* o imagine a Fecioarei lumii, a iubirii. De aceea, poetul trăieşte sentimentul de bucurie: *„Aş vrea să plâng de fericit“*.

Cele trei părţi aduc parcă cele trei dimensiuni, care corespund unor unghiuri, de unde este privită imaginea ţării. Dimensiunea verticală este sugerată de imaginea Ceahlăului, care este proiectat pe imensitatea albastră a cerului. Se sugerează zborul spre înalt, spre purificare. Dimensiunea orizontală este aceea a vieţii, a jocului, a mişcării. Dimensiunea spre interior, spre profunzime, spre sufletul neamului, cu care poetul vrea să se identifice prin pierderea eului, a conştiinţei individuale şi să devină un exponent al conştiinţei naţionale, formează, de fapt, ideea celei de a treia strofe.

Poezia este, astfel, un mesaj al lumii luminii, după care Marea Trecere devine din mit o realitate. Deşi George Coşbuc realizează un pastel romantic, totuşi dimensiunea clasicistă este prezentă prin conceptul de armonie şi echilibru, prin conceptele de *mimesis* şi *catharsis*, prin mesajul moral, creştin şi naţional. George Coşbuc se afirmă, astfel, un continuator al poeziei de specific naţional, care începe cu Vasile Alecsandri şi continuă cu Mihail Eminescu, iar după George Coşbuc, vor urma Octavian Goga,

Lucian Blaga, Ion Barbu şi alţii, care vor adăuga noi dimensiuni acestui specific naţional.

c) Poezia *Vara* poate fi interpretată şi ca un imn, închinat vetrei străbune. De aceea criticul G.Ibrăileanu afirma: *„Vara este poezia cea mai lirică din toată opera lui Coşbuc, şi cea mai frumoasă“*. O poezie, cu cât este mai lirică, cu atât este mai poetică. G.Coşbuc dă dovadă de maturitate artistică şi de profunzime. Poezia are trei registre.

În prima strofă, avem o imagine marcată a naturii, care ne sensibilizează în mod indirect.

În strofa a doua, lirismul se întrupează prin doina cântată în cor de flăcăi şi fete, prin delicateţea şi candoarea mieilor albi, prin zborul graurilor suri.

În strofa a treia, lirismul este exprimat direct, ca o explozie în interior, ca o descoperire a Marelui Adevăr că viaţa are un sens atunci când prin iubire se rup cătuşele egoismului.

Treptele imnului *Vara* sunt date de sentimentul de admiraţie, creat de imaginea *„sălbatică splendoare“*, în care Ceahlăul este asemănat cu *„Un uriaş cu fruntea-n soare“*. În strofa a doua, sentimentul de bucurie inundă sufletul poetului. De aceea *„Privirile de farmec bete“* sunt aduse în planul realităţii, spre a contempla şi compara, nu întâmplător, jocul spicelor de grâu cu jocul fetelor şi flăcăilor. Sentimentul de iubire este cel care rupe cătuşele lirismului şi acesta inundă calm, cu lumina sa pornită din inima poetului, inima cititorului *(„Mi-e inima de lacrimi plină“)*.

Pentru această atmosferă senină, pentru felul în care exaltă frumuseţea vieţii de la ţară, G.Coşbuc a fost comparat cu poetul latin Virgilius, fiindcă, în *Bucolicele* sale, cânta, acum două mii de ani, frumuseţea peisajului italic. Având afinităţi cu Virgilius şi cu Dante Alighieri, George Coşbuc nu numai că i-a tradus în limba română, dar influenţa lor se resimte în structura acestui imn. Aşa cum Dante Alighieri pătrundea în Infern, coborând prin pământ, trecea prin Purgatoriu şi se înălţa la Empireu, prin iubire, tot aşa George Coşbuc găseşte drumul spre lumină, spre Dumnezeu, prin interior.

Spre deosebire de Mihail Eminescu, care, în elegia *Mai am un singur dor,* aducea un sentiment de melancolie şi tristeţe, determinat de gândul morţii, George Coşbuc aduce bucuria şi iubirea, care sunt alte modalităţi de exprimare a conceptului fundamental despre lume şi viaţă al poporului român, adică a conceptului de armonie şi echilibru. Deşi profund original, George Coşbuc îl continuă pe Mihail Eminescu, îmbogăţind cu noi valori spiritualitatea românească.

d) Poezia *Vara* poate fi interpretată ca o idilă concentrată, în care „Taina călătoare“, sugerată de norul, care pluteşte în preajma Ceahlăului, este armonia şi echilibrul, ca lege a creaţiei şi a Universului, generată de

iubire. Ea are forma luminii, a cântecului, a doinei, a inimii pline de lacrimile bucuriei vieții. De aceea, versul *„Plutea-ntr-acest imens senin“*, în care cele patru accente principale determină scandarea lui, ca în poezia antică, vădeşte influența poeziei antice atât în formă, cât şi în conținut. Expresia *„sălbatică splendoare“* sugerează, cu mijloacele poetice simboliste, caracterul peisajului montan.

Sentimentul naturii, exprimat pregnant în strofa întâi, sugerează în strofa a doua o idilă, adică o împletire cu sentimentul iubirii, pe care-l cântă feciorii şi fetele: *„Ca-n horă dup-un vesel cânt“*.

În strofa a treia, imaginea naturii, care devine o iubită ideală, adică *„Mândra crăiasă / A lumii mireasă“,* sugerează nunta cosmică din *Miorița*, motivul comuniunii dintre om şi natură, actul unirii spiritului, ca principiu masculin (poetul), şi natura, ca principiu feminin. George Coşbuc, ca şi Mihail Eminescu, intuieşte legătura structurală dintre natură şi femeie, dintre viață şi moarte. Actul creației arată cât de complex este sufletul omenesc în general şi al lui George Coşbuc în special. De aici, profundele intuiții, care par o elaborare meditată a sensurilor, a expresiilor, a metaforelor şi simbolurilor în economia clasică a textului. Idealizarea realității este exprimată direct în versurile: *„Privirile de farmec bete / Mi le-am întors către pământ“* şi completată de emoțiile muzicale: *„vesel cânt“, „cântau o doină-n cor“, „Juca viața-n ochii lor“*.

Motivul comuniunii cu natura, cu țara, cu neamul devine o religie, care sugerează iubirea creştină. Natura devine Pământul-Mumă, în care poetul se reintegrează, se reîntoarce, trăieşte mitul Marea Trecere spre deosebire de Mihail Eminescu, la care, prin extindere, eul poetului ar voi să încorporeze în sine Universul, ca în filosofia indiană. Dacă la Eminescu natura este vioara, prin care eul poetului, ca un arcuş, face să răsară melodia, propria emoție, la George Coşbuc avem o altă înțelegere luminoasă, a smeritei ascultări a voinței divine, când spune: *„Căci pământ eşti şi în pământ te vei întoarce“*.

e) Stilul lui G.Coşbuc este afectiv, nuanțat, echilibrat, sensibil, colorat cu metafore şi simboluri, epitete şi comparații, cu imagini vizuale şi auditive. Epitetele sunt cromatice: *„zări albastre“, „blonde plete“, „mieii albi“, „grauri suri“*, sau încărcate de semnificații: *„sălbatică splendoare“, „taină călătoare“, „cântece ciripitoare“, „vesel cânt“, „mare lină“, „umblet drag“, „chip iubit“*, au, deci, o funcționalitate poetică. Metaforele dau o profundă valoare textului. Astfel, suflarea divină a naturii devine *„o mare lină“*, în care s-au îngropat strămoşii, neamul. Această *„suflare divină“* este *„o lumină“*, care transformă moartea într-o renaştere spirituală, într-o înviere, în eternitate. Ea este *„acest imens senin“*, în care pluteşte norul *„ca o taină călătoare“*, sugerând parcă locul unde se găseşte eul

poetului. Tot astfel comparația *„Iar spicele jucau în vânt, / Ca-n horă dup-un vesel cânt / Copilele cu blonde plete“* este construită pe motivul comuniunii dintre om şi natură, aşa cum sunt toate metaforele din balada *Mioriţa.*

Acelaşi model îl găsim în compararea naturii cu o fecioară *(„Naturo, tu! Ca o virgină“),* precum şi în compararea Ceahlăului cu un uriaş *(„Un uriaş cu fruntea-n soare“)*.

Metonimiile se împletesc cu subtile personificări. Astfel, unele metonimii au la bază substituția cauză–efect: *„Şi n-avea aripi să mai zboare!“, „Juca viața-n ochii lor“, „Mi-e inima de lacrimi plină“, „E totul cald, că e lumină!“.*

Personificările vizează analogii între om şi natură: *„Şi vântul le juca prin plete“*, iar, *„spicele jucau în vânt“*. Simbolurile, Ceahlăul „soare“, îşi transferă o parte din sensuri. Ceahlăul, care are fruntea în soare, sugerează imaginea lui Făt-Frumos, a mitului Sfântul Soare, asociind subtil o corespondență cu eul poetic, spiritual, principiul masculin, care se încorporează, în timp ce natura, văzută ca o fecioară, asociază principiul feminin, adică pe Ileana Cosânzeana.

Câteva subtile hiperbole întregesc acest tablou al mijloacelor artistice, utilizate de George Coşbuc, şi dau textului o imagine deosebită: *„Şi tot văzduhul era plin / De cântece ciripitoare“, „Departe-n zări albastre dus“*.

Mitizarea, simbolizarea, armonia, accentuarea, iluminarea ne dezvăluie o personalitate creatoare, care se exprimă deplin prin poezia *Vara,* fiindcă George Coşbuc atinge o înaltă măiestrie artistică de nivel inventiv.

27.7. George Coşbuc — *Paşa Hassan*

a) Balada *Paşa Hassan* a fost scrisă în 1885 şi publicată în revista *Vatra***,** în 1894. Ea a fost mai apoi inclusă în volumul *Cântece de vitejie.* În această baladă, George Coşbuc surprinde un episod din bătălia de la Călugăreni din 1595. El mărturiseşte că s-a inspirat dintr-o cronică, care era atribuită lui Constantin Căpitanul şi publicată de Nicolae Bălcescu, în *Magazin istoric pentru Dacia* (1845), cu titlul *Istoriile domnilor Țării Româneşti:*

„... Hasan-paşa cu Mihnea vodă venea pen pădure să lovească oastea lui Mihai vodă pe denapoi, cărora, prinzându-le de veste, s-au pornit însuşi cu sabia a mână şi vitejii lui după dânsul, au intrat ca lupii în oi, şi când de când era să ajungă pe Hasan-paşa să-l taie cu mâna lui, însă au scăpat...”

Balada are deci un caracter realist, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea istorică. **Tema** o formează lupta pentru apărarea ființei naționale, iar **ideea** este că afirmarea conştiinței naționale, dragostea fierbinte față de țară a eroilor români s-au exprimat prin nenumărate acte de vitejie. **Subiectul** redă momentul când Paşa Hassan,

însoțit de pretendentul la tron Mihnea Turcitul (care a fost de două ori domn în Țara Românească (1577–1583 şi 1585–1591), încearcă să-l lovească pe la spate pe Mihai Viteazul. Voievodul însă sesizează tentativa şi conduce el însuşi grupul de ostaşi, care zdrobeşte detaşamentul condus de Hassan-paşa.

Vitejia lui Mihai Viteazul şi strategia aplicată la Călugăreni au făcut posibilă victoria micii lui armate. Nicolae Bălcescu, în *Istoria românilor supt Mihai Voievod Viteazul,* aprecia cam de zece ori mai mare armata turcă. Dar mlaştinile şi drumul îngust nu permiteau armatei turceşti să se desfăşoare. Acest lucru este redat în baladă prin versurile: *„Turcimea-nvrăjbită se rupe de-olaltă / Şi cade-n mocirlă, un val după val“*. Chiar Sinan Paşa, care obținuse atâtea victorii, cade de pe pod în mlaştină, încercând să oprească armata turcă, fiindcă voia să se retragă: *„Iar fulgerul Sinan, izbit de pe cal, / Se-nchină prin baltă“*.

George Coşbuc utilizează chiar imagini din textul cronicii: *„Şi intră-n urdie ca lupu-ntre oi, / Şi-o frânge degrabă şi-o bate'napoi / Şi-o vântură toată“*. El realizează o poezie de profund specific național, preluând mituri, tradiții, obiceiuri, imagini, motive din viața poporului român, dar şi din istoria națională.

b) Balada *Paşa Hassan* are un profund caracter romantic, fiindcă propune un erou excepțional, Mihai Viteazul, în împrejurările excepționale ale luptei de la Călugăreni. Pentru a sublinia excepționalitatea eroului, el pune în contrast romantic pe unul din conducătorii armatei turceşti, Paşa Hassan, care fuge şi evită lupta.

Tema este de asemenea privită într-o lumină romantică, adică avem exaltarea trecutului glorios, dar în acelaşi timp tema, subiectul, eroii sunt structurați pe sentimente bine exprimate. Mihai Viteazul îşi exprimă dragostea față de țară, iar Paşa Hassan sentimentul de frică. Această frică duce la exagerarea, prin hiperbole, a imaginii lui Mihai Viteazul: *„Gigantică poart-o cupolă pe frunte, / Şi vorba-i e tunet, răsufletul ger, / Iar barda-i din stânga ajunge la cer, / Şi vodă-i un munte“*. Panica de care este cuprins Paşa Hassan ne este comunicată prin comportamentul său: *„Dar paşa mai tare zoreşte: / Cu scările-n coapse fugaru-şi loveşte / Şi gâtul i-l bate cu pumnii-amândoi; / Cu ochii de sânge, cu barba vâlvoi / El zboară şoimeşte“*. Frica, spaima au parcă o ascensiune, fiindcă el *„Aleargă de groaza pieirii bătut, / Mănâncă pământul“*. În momentul când Paşa Hassan ajunge aproape de tabără şi-i dau ajutor spahiii, îi *„dârdâie dinții“,* e *„galben pierit“* şi apoi zace *„de spaimă o lună“*. Este spaima, ce o simte cel care ştie că, pentru faptele lui cele rele, va fi pedepsit nu numai cu moartea. De aceea *„el fuge nebun, / Că-n gheară de fiară şi-n gură de tun / Mai dulce-i pieirea“*. Mihai pare un arhanghel *„cu fulgeru-n mână“, „Şi*

vorba-i e tunet, răsufletul ger", când alungă pe cei răi cuprinşi de *„o groază nebună"*.

Acest refugiu în trecutul istoric este tot romantic, fiindcă în celelalte poezii din *Cântece de vitejie* el arată, cu mijloace realiste, eroismul ostaşilor români din Războiul de Independență. Din această cauză, spre deosebire de Mihail Eminescu, care, în *Scrisoarea III,* critica prezentul decăzut, G. Coşbuc nu introduce elemente de critică socială sau aluzii la societatea contemporană. El îl continuă pe Mihail Eminescu în realizarea unei poezii de profund specific național, inspirată din istoria atât de eroică a poporului român.

c) Stilul lui George Coşbuc se caracterizează prin oralitate, simplitate, expresivitate, prin versificația, care preia modele populare, prin acuratețea imaginilor.

Oralitatea rezultă din folosirea dialogului: *„ — Stăi, paşă, o vorbă de-aproape să-ți spun",* dar şi din expresii ale limbii vorbite: *„Nu ştie de-i vis, ori aieve-i''; „Şi-i dârdâie dinții, şi-i galben-pierit!"*.

Expresivitatea este cultivată prin utilizarea unor cuvinte, care să dea culoarea epocii: *„ienicerii", „spahiii", „paşă", „beii", „Alah", „urdie", „ghiaurul",* dar mai ales prin bogăția mijloacelor de stil folosite. Epitetele au o deosebită putere de sugestie: *„sălbatecul vodă", „groază nebună", „barba vâlvoi", „zboară şoimeşte", „gigantică... cupolă"*.

Avem un mare număr de metafore, care creează imagini: *„negru-pământ", „tăriile plevei", „ochii de sânge", „gură de tun", „gheară de fiară", „vine furtună"*.

Ele se împletesc cu un torent de metonimii şi hiperbole, care dau textului profunzime şi dinamism: *„Aleargă de groaza pieirii bătut, / Mănâncă pământul''.; „Îşi rupe cu mâna vestmântul / Că-n largile-i haine se-mpiedică vântul"*. Hiperbolele au rolul de a-i comunica cititorului intensitatea sentimentului de spaimă, pe care-l trăieşte Paşa Hassan: *„Gigantică poart-o cupolă pe frunte, / Şi vorba-i e tunet, răsufletul ger, / Iar barda-i din stânga ajunge la cer, / Şi vodă-i un munte"*.

Efectul acestor mijloace stilistice este susținut prin aliterații: *„zalele-i zuruie crunte'', „Şi-i dârdâie dinții'', „spahiii... se-ndească... / Să-i dee scăpare",* prin rimele rare şi compuse: *„aieve-i — Sucevei", „Mihai — cai"*, prin rimele variate: *„poruncă — aruncă", „de-olaltă — saltă"*, prin repetiții: *„val după val"*.

Modelul strofelor este preluat din baladele populare cu şase versuri, dintre care ultimul este mai scurt.

Textul are şi note de ironie, ca atunci când subliniază dificultățile, pe care le întâmpină generalii turci în fața lui Mihai Viteazul: *„Iar fulgerul*

Sinan, izbit de pe cal, / Se-nchină prin baltă''.; „Şi-n ceasul acela Hassan a jurat / Să zacă de spaimă o lună".

Mesajul patriotic al textului este bine exprimat şi toate mijloacele de stil, ideile, imaginile au în structura lor intimă acest sentiment al dragostei de țară.

27.8. George Coşbuc — *Moartea lui Gelu*

a) *Moartea lui Gelu* este o baladă, care are ca temă lupta pentru apărarea ființei naționale şi pentru afirmarea conştiinței naționale. În cartea sa *Cuibul invaziilor,* Mihail Sadoveanu se ocupă de aceste popoare sălbatice din munții Altai, Himalaya, din jurul podişului Gobi, fiindcă acolo sunt locurile de unde Lucifer conduce, prin ucenicii săi, procesul de distrugere a lumii în general, a creştinismului în special prin calamități, războaie, revoluții, secte. De aceea tătarii conduşi de Gingis Han, hunii conduşi de Atila, ungurii conduşi de şamani (vrăjitori), masonii conduşi de inițiați, japonezii şi indienii conduşi de demonii zei, budiştii conduşi de Buda nu sunt decât popoarele căzute în stăpânirea demonilor, ca şi egiptenii, grecii, romanii, evreii când se închinau la zei.

Ungurii vin în vremea hunilor şi se aşază între Volga şi Ural, apoi între Don şi Nipru (anul 830), apoi dincolo de Bug (anul 889). Este consemnat de doi cronicari bizantini faptul că, aflat în misiune la hazari, Chiril este înconjurat de unguri. Peste douăzeci de ani, un conducător maghiar l-a chemat pe Sfântul Metodiu şi-l roagă să-l pomenească în rugăciune. Alungați de pecenegi şi cumani, ungurii ajung în bazinul Tisei, unde sunt bătuți de împăratul Otto cel Mare (955). De aceea ei sunt siliți să caute aliați în resturile armatei hunilor lui Atila. În anul 935, patriarhul Teofilact al Constantinopolului îl hirotoneşte pe Ierotei, episcop al ungurilor, ca semn că începuse creştinarea lor ca ortodocşi.

De aceea cele două fiice ale lui Gyula, Carolda şi Garalta, erau ortodoxe. Garalta se va căsători cu Geyza, un principe maghiar, şi fiul lui Ştefan i-a creştinat pe unguri, fiind numit de aceea Ştefan cel Sfânt (997 – 1038). Acesta, pentru a obține coroana de rege (1001), trimisă de papa, şi pentru a obține sprijinul militar, se aliază cu biserica din Apus. Schimbarea valorilor creştine i-a înrăit pe nobilii unguri şi, îndrumați de iezuiți, atacă pe neaşteptate, cu viclenie, pe principii români Menumorut — voievodul Bihariei (Crişana), Vlad — voievodul Banatului, Gelu — voievodul Transilvaniei, sprijiniți de cavalerii teutoni. Gelu este surprins de atacul neaşteptat al ungurilor, se retrage în cetatea Dobâca, unde a fost prins şi ucis. Penetrarea ungurilor în Transilvania s-a făcut timp de trei secole, prin lupte, şi ajutați de secui (SIKI în turcă înseamnă nobil), care sunt o populație turcomană, folosită de unguri în scopurile lor agresive.

Treptat, ungurii le fură românilor cele mai bune pământuri, le distrug bisericile, le ard satele, iar la 1700, sub presiunea iezuită, organizează falsa biserică greco-catolică, silindu-i pe români să treacă sub conducerea bisericii din Apus. De aici o serie de mucenici ca ierarhii Ilie Iorest, Sava Brancovici, Sofronie de la Cioara, Iosif de la Partos, Oprea Miclăuş, Visarion Sarai, de aici luptele de la Bobâlna, răscoalele conduse de Horia, Cloşca şi Crişan, de Avram Iancu împotriva ungurilor, secuilor şi germanilor în Transilvania, uniţi prin tratatul *Unio Trium Naţionum* (1437).

b) *Moartea lui Gelu* este o baladă romantică, fiindcă avem un erou excepţional în împrejurări excepţionale. Avem o evaziune în trecutul istoric şi o exaltare a trecutului glorios, o comuniune dintre om şi natură, ca trăsături ale esteticii romantice. Gelu este o imagine a poporului român, silit să ţină piept valurilor barbare, să ducă o cruce de mucenic a lumii creştine: *„Răzleţ din oştirea bătută, / Fugind pe câmpia tăcută, / Căzu de pe cal, de durere, / Pe marginea apei. / Şi piere. / Din rană şi-ar smulge săgeata / Şi n-are putere“*.

Moartea eroului înseamnă o noapte istorică adusă de valul satanic al tâlharilor: *„Pierdut-a şi oaste şi ţară. /E noapte-n văzduhuri; şi rară / E zbaterea apei, când valul / Atinge cu aripa-i malul — / Iar Gelu, prin noapte, stând singur, / Vorbeşte cu calul“*.

Ca şi în balada populară *Toma Alimoş,* calul rămâne singurul său prieten în cea mai grea cumpănă a vieţii: *„— Vai, murgule, jalea mă curmă! / Mă lupt cu durerea din urmă, / Căci ranele-mi sapă mormântul. / Degeaba împrăştii tu vântul / Din coamă, piciorul tău scurmă / Degeaba pământul“*. Motivul comuniunii dintre om şi natură este prezent prin dialogul dintre Gelu şi calul său, dar şi prin celelalte elemente ale naturii: *„Vino, stăpâne! Vezi picură ranele tale / Şi neguri se-nalţă din vale, / E noapte, şi ziua de mâne / Ne-ajunge pe cale!“*. Ca şi în balada *Miorița,* Gelu îi transmite calului său testamentul, ultimele dorinţe: *„De-acuma tu... cât va cuprinde / Mantaua, deasupra-mi o-ntinde / Şi-apoi cu picioarele-mi sapă / Mormântul pe margini de apă, / Şi-n urmă cu dinţii mă prinde / Şi-aruncă-mă-n groapă“*.

Mitul Marea Trecere este sugerat de *„apa morţilor“,* hotarul care desparte lumea aceasta de cea veşnică: *„Jelească-mă apele Cernii! / Să-mi bubuie crivăţul iernii, / Ca-n taberi al cailor tropot; / Iar veşnicul apelor şopot / Să-mi pară ca-n ceasul vecernii, /O rugă de clopot“*.

Mesajul poeziei îl constituie ideea renaşterii conştiinţei naţionale, a reluării luptei pentru apărarea fiinţei naţionale, pe care poetul le reprezintă, aşa cum o afirma în poezia *Poetul: „Şi poate, sosi-va o vreme, / Când munţii vor fierbe, vor geme / Cu hohote mamele-n praguri, / Vor trece*

bărbații-n șiraguri / Când bucium suna-va să cheme / Pe tineri sub steaguri“.

Atunci Gelu, ca toți eroii, care și-au dat viața pentru apărarea țării, va ieși din morminte și va relua lupta pentru libertate împotriva dușmanilor țării: *„Și-armat voi ieși eu afară, / Și veseli vom trece noi iară / Prin suliți și foc înainte, / Să ție potrivnicii minte / Că-s vii, când e vorba de țară, / Și morții-n morminte!’’*

Balada are dramatism, fiindcă Gelu ascultă vuietul năvălirii oștilor dușmane: *„Iar Gel, auzindu-i prin zare, / De spaimă și groază tresare — / El moare! Și cântă păgânii! — / N-au domn și n-au țară românii, / Și-aduși de vânturi în țară / Sunt astăzi stăpânii!“.*

Gelu face un gest simbolic, în sensul că-și smulge, cu ultimele puteri, săgeata din piept, o pune în arc și trage-n dușmani: *„Și Gelu le judecă toate: / Se ‘nalță proptindu-se-n coate / Și-a calului glezn-o cuprinde, / Cu grabă el arcul și-l prinde, / Și-nvârte săgeata și-o scoate /Din rană, și-o-ntinde: / Și vâjie slaba săgeată / Cu gemetul morții deodată / — Arcașii trec repezi în cale, / Și-i vuiet și-i chiot prin vale: / Ce cânt de-ngropare lui Gelu / Și-oștirilor sale!“.*

Imaginea morții eroului, vegheat de calul său, este romantică și vădește influența poeziei populare, unde Toma Alimoș spune aceleași cuvinte calului său: *„Iar calul, vedenie mută, / Cu coama de vânturi bătută, / Sta-n noaptea cu neguri de pază / Lui Gelu; și trist el așează / Pe pieptul stăpânului capul / Și astfel veghează“.* Mitul călărețului trac, pe care-l vom regăsi la Lucian Blaga, se împletește cu motivul comuniunii dintre om și natură, fiindcă natura, pământul-mamă își plânge fiul: *„Iar apa pe maluri se frânge / Și cade pe spate și plânge: „Cu fierul potcoavei tu-mi sapă / Mormântul pe margini de apă, / Și-n urmă cu dinții mă prinde / Și-aruncă-mă-n groapă!“.*

c) Stilul baladei *Moartea lui Gelu* este caracterizat printr-o influență a poeziei populare atât în structura versurilor scurte de 7-8 silabe, prin forma strofelor de șase versuri, dintre care ultimul este scurt, cât mai ales prin faptul scă în structura interioară a figurilor de stil găsim motivul comuniunii dintre om și natură, mitul Marea Trecere, mitul Sfânta Lună. De aici imaginile poetice, construite pe o interferență de metonimii, mituri, metafore, epitete, personificări. Astfel, în versurile: *„Iar apa la maluri se frânge / Și cade pe spate și plânge“* avem efectul durerii morții lui Gelu asupra naturii *„apa la maluri se frânge / Și cade pe spate“ /,* deci două metonimii; avem o personificare în versurile: *„Ecoul izbindu-se-n dealuri / De zece ori jalnic răspunde / Pustiilor maluri“,* unde metonimiile exprimate prin verbele *„răspunde“* și *„izbindu-se-n dealuri“* sunt interferate prin *„jalnic răspunde“* cu motivul comuniunii, ca mod de personificare a naturii.

În versurile: *„Tăcerea-mprăştiată s-adună / Şi-n neguri alunecă rece / O bolnavă lună“* avem mitul Sfânta Lună, sugerată prin *„bolnava lună“*, o personificare, dar şi o metonimie, care arată efectul morții lui Gelu (ca Făt-Frumos) asupra lunii (Ileana Cosânzeana).

Mitul Marea Trecere, împletit cu motivul comuniunii dintre om şi natură, îl găsim structurând metonimiile din versurile: *„Mantaua deasupra-mi o-ntinde / Şi-apoi cu picioarele-mi sapă / Mormântul pe margini de apă, / Şi-n urmă cu dinții mă prinde / Şi-aruncă-mă-n groapă,“* fiindcă metafora *„margini de apă“* sugerează *„apa morților''* — Marea Trecere, iar calul, prin metonimiile, exprimate de verbele *„mă prinde“*, *„sapă“*, *„aruncă“*, simbolizează natura, reintegrarea în *„pământul mumă“*, unde sunt vii, când e vorba de *„țară, / Şi morții-n morminte!“*, de aceea munții *„vor fierbe, vor geme“*, deci o asociere a mitului Pământul-Mumă. La fel comparația: *„Ca un vânt“,* asociată cu metonimia: *„ce clătește Pădurea, când ploaia soseşte“*, cu analogia *„Aşa din adâncuri de zare / Un vuiet prin noapte răsare“* şi metonomiile: *„Iar vuietul vine, şi creşte, / Mai iute, mai tare“* sugerează acest val al năvălitorilor, care *„Răsar de pretutindeni, de pare / Că-i varsă pământul“*.

Metaforele, construite de George Coşbuc, au putere expresivă, conturând un tablou romantic: *„Iar calul, vedenie mută, / Cu coama de vânturi bătută, / Stă-n noaptea cu neguri de pază“*. Din perspectiva creativității, poezia este de nivel productiv şi expresiv.

28. George Coşbuc — poet de specific național

28.1. George Coşbuc — poet al naturii şi iubirii

a) Natura – cadru pentru dezvoltarea sentimentului iubirii – *Vara, Noapte de vară, Păstorița*.

b) Motivul comuniunii dintre om şi natură – *Vara, Păstorița.*

c) momente, atitudini şi sensuri ale dezvoltării sentimentului iubirii – *La oglindă, Rada, Pe lângă boi, Duşmancele, Numai una, Brâul Cosânzenei.*

d) Împlinirea sentimentului de iubire – *Nunta Zamfirei*.

28.2. Istoria — temă a poeziei lui George Coşbuc

a) Trecutul istoric – motiv pentru cultivarea patriotismului – *Paşa Hassan, Golia ticălosul*.

b) Războiul de Independență – motiv al creației lui George Coşbuc – *O scrisoare de la Muselim-Selo, Trei, Doamne, şi toți trei*.

c) Sentimentul patriotic — mesaj al poeziei lui George Coşbuc – *Poetul*.

28.3. George Coşbuc — poet militant social

a) Nedreptatea şi oprimarea — cauze ale revoltei sociale – *Ex ossibus ultor!.*

b) Mesianismul social al tribunului poporului – *Noi vrem pământ!*.

c) Identitatea poet–popor–patrie — idee poetică fundamentală a liricii naţionale – *Poetul.*

d) Caracterul de specific naţional al poeziei sociale – *Doina.*

28.4. George Coşbuc — reprezentant al poeziei de specific naţional

a) Rolul lui Vasile Alecsandri, Grigore Alexandrescu, Ion Heliade Rădulescu de a pune bazele poeziei de specific naţional.

b) Mihail Eminescu — poet al conştiinţei naţionale.

c) George Coşbuc — poet al datinii, tradiţiilor, obiceiurilor.

d) Octavian Goga — poet al pătimirii noastre.

e) Lucian Blaga – reconstituirea vetrei mitice româneşti.

f) Ion Barbu – dimensiunea balcanică a specificului naţional.

29. Octavian Goga

Viaţa şi activitatea literară. S-a născut la Răşinari la 1 aprilie 1881 ca fiu de preot Iosif Goga. Mama sa Aurelia Paraschiva învăţase la şcoala ursulinelor din Sibiu şi ştia bine germana şi franceza. Publicase versuri în Familia lui Iosif Vulcan. Face şcoala primară din Răşinari iar liceul la Sibiu şi Braşov. Îşi va continua studiile la Universitatea din Budapesta. Tipăreşte în 1905 primul volum intitulat Poezii. Debutase la Revista ilustrată a lui Ioan Pop Reteganul şi colaborase la Tribuna literară din Sibiu şi în Luceafărul, revista pe care o scoate în 1902.

Vor mai apare apoi volumele de versuri: „Ne cheamă pământul” (1909) şi „Din umbra zidurilor” (1916). Va fi secretar al societăţii Astra şi va publica în revista Ţata noastră a acestei societăţi. Va traduce „Tragedia omului” (1934) a poetului maghiar Madach şi va publica piesa de teatru Domnul notar (1914). Va lupta pentru independenţa românilor şi va scrie această durere a poporului român în volumul „Cântece fără ţară” (1916). Va fi membru al Academiei Române din 1920. Va mai publica piesa de teatru „Meşterul Manole” (1928), volumul de evocări „Precursori” (1930). Va avea şi o activitate politică, fiind pentru scurt timp chiar prim-ministru. Volumul de jurnalistică „Mustul care fierbe” reflectă calitatea sa de bun orator. Va muri în 1938, fiind îngropat la Ciucea lângă Cluj unde este o casă memorială.

29.1. Octavian Goga — *Rugăciune*

Poezia *Rugăciune* este o *ars poetica,* adică o mediație pe **tema** *poetul şi poezia,* iar **ideea** este că poetul trebuie să fie un luptător, un tribun al poporului, iar poezia o trâmbiță de alarmă.

Motivul poeziei îl formează lupta pentru dreptate socială şi libertate națională a românilor din Transilvania. Este un motiv care tratează un acut conflict social şi național.

Tema, eroii, conflictul universului poetic, creat de Octavian Goga, sunt, de fapt, satul şi țăranul român din Transilvania, angajați într-o continuă luptă pentru salvarea ființei naționale şi pentru afirmarea conştiinței naționale împotriva Imperiului Austro-Ungar.

Caracterul militant al poeziei lui Octavian Goga derivă din faptul că el nu se mulțumeşte să critice aspectele sociale contemporane, ci el transformă poezia într-o armă de luptă politică, devenind un rapsod mesianic al pătimirii poporului român din Transilvania. El ascunde această armă politică sub formă de rugăciune, pentru a înşela vicleana cenzură a Imperiului Austro-Ungar şi pentru a-i da o profundă originalitate.

Scientismul, adică modelul *noetic* sau caracterul filosofic al poeziei lui Octavian Goga, ca dimensiune a realismului, este exprimat prin legile, principiile, conceptele, reprezentările, simbolurile, miturile, raporturile încorporate în text. Legea armoniei şi echilibrului, ca lege fundamentală a creației *(„Şi legea farmecelor firii")*, este sugerată de simbolurile *cântecul* şi *lumina*, legea conexiunii universale, dar şi conceptul de lume ca univers al afectului prin antinomia iubire–ură *(„Tăria urii şi-a iubirii")*. Iubirea este legea, prin care se realizează tot sistemul legic, toată creația *(„Şi zvonul firii-ndrăgostite")*, deci şi legea înțelegerii (insight): *„Dă-i raza soarelui de vară / Pleoapei mele ostenite"* sau legea sublimării, sugerată prin simbolul lacrima: *„Ci jalea unei lumi, Părinte, / Să plângă-n lacrimile mele"*. Conceptul de corespondență dintre microcosmos *(„lacrimile mele")* şi macrocosmos *(„jalea unei lumi")* este punctul de generare al elementelor simboliste, aşa cum armonia şi echilibrul generează dimensiunea clasicistă, iar conceptul de lume, ca univers al afectului, generează dimensiunea romantică.

Dimensiunea clasicistă a programului estetic al lui Octavian Goga o găsim exprimată prin caracterul general-uman al eroilor *(„De mult gem umiliții-n umbră")* în împrejurări general-umane *(„jalea unei lumi")*. Caracterul moralizator devine mesajul militant al poeziei *(„Încheagă-şi glasul de aramă*: / *Cântarea pătimirii noastre.*"). Poetul, ca personaj ideal în împrejurări ideale, este rugătorul, fiindcă el, ca şi profetul sau preotul, stabileşte un nou raport între Dumnezeu şi sufletul neamului său: *„Alungă patimile mele, / Pe veci strigarea lor o frânge, / Şi de durerea altor inimi /*

Învață-mă pe mine-a plânge". Prin el acționează această lege a armoniei și echilibrului, care generează lumea, dar și universul poetic: *„Dă-mi cântecul și dă-mi lumina / Și zvonul firii-ndrăgostite"*, *„Dă-mi viforul în care urlă / Și gem robiile de veacuri"*.

Dimensiunea romantică este exprimată prin tema, eroii, conflictul poeziei, fiindcă au o structură afectivă. În text găsim exprimate sentimentele de iubire și ură *(„Tăria urii și-a iubirii")*, durerea *(„Și de durerea altor inimi")*, jalea *(„jalea unei lumi")*, dorul *(„Atâtor doruri fără leacuri")*, revolta *(„Dă-mi viforul în care urlă / Și gem robiile de veacuri")*, dragostea față de țară *(„Cântarea pătimirii noastre")*. Motivul comuniunii dintre om și natură, din poezia populară, îl regăsim în versuri ca: *„În smalț de fulgere albastre"*, *„În suflet seamănă-mi furtună"*. Metaforele au o structură afectivă romantică: *„doruri fără leacuri"*, ca și metonimiile sau personificările: *„Ci jalea unei lumi, Părinte, / Să plângă-n lacrimile mele"*.

Conceptul de corespondență dintre microcosmos și macrocosmos, prezent în aceste versuri, asociază apartenența la estetica simbolistă. Astfel, simbolul „*viforului*" asociază furtunile sociale, dar și intensitatea, efectul durerii unui *„neam"* în sufletul poetului. El, poetul, ca reprezentant al conștiinței naționale, bea din izvorul credinței: *„Cum vor să-mi tulbure izvorul / Din care sufletul s-adapă"*. Cosmicizarea, ca trăsătură a esteticii simboliste, o găsim prezentă prin versuri ca: *„Dă-i raza soarelui de vară / Pleoapei mele ostenite"*. Simbolurile lui Goga sugerează ca-n estetica simbolistă. Astfel *„cântecul"* și *„lumina"* redau armonia, dar și *„zvonul firii-ndrăgostite",* adică Legea Iubirii, în timp ce lacrimile poetului ne comunică *„durerea unei lumi"*, iar metafora *„negură"* istoria: *„Și-n negură se-mbracă zarea"*, *„cărarea"* reprezintă destinul: *„Părinte-orânduie-mi cărarea!"*. Sinteza estetică, realizată de Octavian Goga, împletește într-un tot clasicismul, romantismul, realismul și simbolismul.

29.2. Octavian Goga — *Oltul*

Tema poeziei o constituie lupta pentru dreptate socială și libertate națională a românilor din Transilvania, exploatați și asupriți de Imperiul Austro-Ungar.

Ideea este a profundei unități dintre poet, popor și patrie, ca expresie a dragostei față de țară.

Textul este construit pe motivul comuniunii dintre om și natură. Oltul devine, în acest context, nu numai o exprimare a mitului Sfintele Ape, ci și o metonimie a conștiinței naționale, așa cum joacă acest rol Dunărea, în poezia *Revedere* de Mihail Eminescu. De aceea Oltul devine o făptură antropomorfă, care are mai multe ipostaze: frate *(„Tu, frate plânsetelor noastre")*, bătrânul *(„Bătrâne Olt", „moșnege")*, haiduc *(„Erai și tu haiduc")*, călătorul *(„Drumeț, bătut de gânduri multe")*, părinte *(„Când la*

strigarea ta de tată"), mare meşter *(„Iar tu, frăţine, mare meşter")*, robul *(„Te-a-ncins cu lanţuri împăratul")*, răzbunătorul *(„Tu, Oltule, să ne răzbuni!")*. Ele sugerează condiţia de actant.

Amprenta psihică a autorului se conturează, pe planul noetic, prin legi, concepte, principii, reprezentări, simboluri, categorii şi raporturi. Sunt prezente în text legea armoniei şi echilibrului *(„În cetăţuia ta de apă / Dorm cântecele noastre toate")*, legea iubirii, ca esenţă a creştinismului, atacată prin odioasele prigoniri asupra ortodocşilor şi transformarea lor în mucenici, de către catolici *(„Să sfarme sfânta noastră lege")*, legea sublimării *(„Zdrobită-n praf, murea arama")*, legea conexiunii în forma comuniunii om–natură *(„Iar tu, frăţine, mare meşter", „Tu, frate plânsetelor noastre")*. Sunt prezente principiile apa *(„În cetăţuia ta de apă")*, pământul *(„Ţărâna trupurilor noastre"),* cu sensul de a sugera fiinţa şi conştiinţa naţională.

Structura conceptuală dă densitate textului. Astfel, conceptul de lume, ca univers social-uman, ca esenţă a programului estetic al realismului, îl găsim în expresiile: *„Oştiri cu coifuri de aramă", „Te-a-ncins cu lanţuri împăratul"*. Conceptul de corespondenţă *(„Şi codrul chiotea, viteazul")* se împleteşte cu cel de lume ca mit: *„Feciorii mândrei Cosânzene"*, cel de *fortuna labilis*: *„Slăvite fărmituri a vremii"*, de *panta rhei*: *„Nu duce valul, călătorul..."*, de conştiinţă naţională: *„Înstrăinatul nost' tezaur"*.

Poezia este, în esenţă, construită pe programul estetic al realismului, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul au un caracter social *(„Tu, frate plânsetelor noastre/ Şi răzvrătirii noastre frate, / Urlai tăriilor amarul / Mâniei tale-nfricoşate.")*.

Caracterul critic, ca trăsătură a realismului, este transformat în mânie, ca în versurile enunţate, sau în durere: *„Durerea unui neam ce-aşteaptă / De mult o dreaptă sărbătoare.''*

Dimensiunea romantică este reprezentată de caracterul excepţional al eroului principal, Oltul, personaj simbolic al conştiinţei naţionale (haiduc, moşnege, frate, tovarăş, tată, drumeţ, răzbunător), cât şi de faptul că tema, eroii, conflictul, mesajul au o puternică încărcătură afectivă: *„Urlai tăriilor amarul / Mâniei tale-nfricoşate"*. Este romantică şi sugerarea mitului popular: *„Feciorii mândrei Cosânzene"*, fiindcă arată cine sunt, de fapt, cei care au această bogată viaţă spirituală şi afectivă, cei care au dor *(„Din fluier povestindu-şi dorul")*, bucurie *(„Şi veselia deopotrivă...")*, jale *(„tăinuita jale")*, dragoste *(„Îţi sărutăm unda căruntă")*, durere *(„Durerea unui neam")*, patriotism *(„Zdrobită-n praf, murea arama, / Şi codrul chiotea, viteazul")*. Imaginarul antropomorf sugerează comuniunea dintre om şi natură *(„trupuri", „buză", „grumaz", „feciorii")*. Metaforele au un caracter de unicat: *„cetăţuia ta de apă"*, *„unda căruntă"*, *„scump nisip"*,

„înstrăinatul nost' tezaur". Metonimiile dau densitate textului: *„Să verşi păgân potop de apă"*, *„Zdrobită-n praf, murea arama"*, *„Te-a-ncins cu lanţuri împăratul"*, *„Urlai tăriilor amarul"*. Oltul devine o imagine a conştiinţei naţionale, iar valoarea simbolului este de arhetip.

Stilul lui Octavian Goga se caracterizează prin oralitate, mitizare, simbolizare, transfigurare; este afectiv şi profund patriotic.

29.3. Octavian Goga — *Noi*

Elegia *Noi* are ca **temă** lupta pentru libertate naţională şi dreptate socială a românilor din Transilvania, ca urmare a ocupării ei, prin violenţă, de odiosul Imperiu Austro-Ungar.

Ideea fundamentală a poeziei este profunda identitate dintre poet, popor şi patrie, exprimată prin pronumele personal *„noi"*.

Poezia este o meditaţie, în acelaşi timp, pe tema *fortuna labilis,* dar şi pe tema poetul şi poezia. Poetul este un exponent al conştiinţei naţionale, iar poezia este o emanaţie a acestei conştiinţe, aşa cum o afirmă Octavian Goga în *Rugăciune.*

Motivul comuniunii dintre om şi natură stă la baza unui transfer metonimic, în sensul că jalea unei lumi nu înseamnă doar durerea unui neam, ci şi a întregii naturi: *„La noi de jale povestesc / A codrilor desişuri, / Şi jale duce Murăşul, / Şi duc tustrele Crişuri"*. Durerea naturii se suprapune cu jalea românilor de a-şi vedea ţara cotropită de hoardele barbare: *„La noi nevestele plângând / Sporesc pe fus fuiorul, / Şi-mbrăţişându-şi jalea plâng / Şi tata,şi feciorul"*.

Poetul este un exponent al neamului său, de aceea poezia trebuie să fie o emanaţie a dragostei faţă de ţară, exprimată prin durere: *„Căci cântecele noastre plâng / În ochii tuturora"*.

Acelaşi transfer, pe baza motivului comuniunii dintre om şi natură, duce la delicata exprimare a sentimentului de jale, prin imagini, pline de romantism: *„Doar roua de pe trandafiri / E lacrimi de-ale noastre"*. Tot jalea duce la crearea de sugestive hiperbole şi simboluri: *„Iar codrii ce-nfrăţiţi cu noi / Îşi înfioară sânul / Spun că din lacrimi e-mpletit / Şi Oltul, nost' bătrânul..."*.

Visul libertăţii naţionale şi al dreptăţii sociale, împlinit la 1 Decembrie 1918 prin zdrobirea coaliţiei austro-ungare, era la vremea anului 1905, când a apărut volumul *Poezii,* încă nerealizat: *„Din vremi uitate, de demult, / Gemând de grele patimi, / Deşertăciunea unui vis / Noi o stropim cu lacrimi..."*.

Această jale, această suferinţă îndelungată, răbdată de-a lungul a şase secole de românii din Transilvania, este pusă în contrast cu frumuseţea ţării: *„La noi sunt codri verzi de brad / Şi câmpuri de mătasă; / La noi atâţia fluturi sunt, / Şi-atâta jale-n casă"*. Jalea devine o coordonată a universului

poetic, realizat de Octavian Goga, o dimensiune a destinului nostru național creştin ortodox, aşa cum o va spune poetul în poezia *Plugarii: „Sfinţiţi cu roua suferinţii / Ţărâna plaiurilor noastre!“*, fiindcă ortodocşii sunt loviți de toți cei ce se duc în iad, de toți dușmanii lui Dumnezeu.

Stilul lui Octavian Goga împrumută trăsături ale stilului poeziei populare ca: oralitatea, claritatea, concizia, mitizarea, simbolizarea. De aceea metaforele sunt structurate pe comuniunea om–natură: *„Privighetori din alte ţări / Vin doina să ne-asculte“*.

Avem şi aici o interferență a realismului cu romantismul şi cu clasicismul, care dau un caracter specific universului său poetic.

Poezia lui Octavian Goga este o continuare a liniei poeziei de specific național, reprezentată până la el de Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, George Coşbuc şi, după el, de Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu.

29.4. Octavian Goga — *Plugarii*

a) Poezia *Plugarii* face parte din volumul *Poezii,* tipărit în 1905, şi redă, alături de alte poezii ca: *Rugăciune, Noi, Oltul, Casa noastră, Apostolul, Dăscăliţa, Bătrâni, La groapa lui Lae,* o imagine lirică a satului transilvănean.

În acest sens, Octavian Goga continuă linia poeziei de specific național, începută de Vasile Alecsandri şi continuată de Mihail Eminescu, George Coşbuc, Lucian Blaga. Dacă Vasile Alecsandri aducea, în poeziile sale, miturile şi eresurile populare (credințele, legendele, natura şi istoria), George Coşbuc aducea datina, portul şi jocul. La ambii poeți, conflictul social din viața satului era nesemnificativ.

Octavian Goga aduce această dimensiune socială a satului ardelean: *„Eu am văzut în ţăran un om chinuit al pământului; n-am putut să-l văd în acea atmosferă în care l-a văzut Alecsandri în pastelele sale şi nici n-am putut să-l văd încadrat în acea lumină şi veselie a lui Coşbuc.’’*

Poetul îşi propune în mod deliberat să cânte durerile poporului asuprit de veacuri: *„Eu n-am fost ţăran, dar am priceput păsurile satului şi m-am contopit cu toate durerile lui“*. În versuri, această idee devine: *„Al vostru-i plânsul strunei mele“*. Ideea identității dintre poet, ca reprezentant al conştiinţei naționale, popor şi patrie este o coordonată a universului poetic, creat de Octavian Goga, coordonată care este exprimată încă din primele versuri ale poeziei: *„La voi aleargă totdeauna / Truditu-mi suflet să se-nchine; / Voi singuri străjuiţi altarul / Nădejdii noastre de mai bine“*.

Motivul comuniunii dintre om şi natură devine astfel dezvoltat în multiple variante: *„Fraţi buni ai frunzelor din codru,/ Copii ai mândrei bolţi albastre,/ Sfinţiţi cu roua suferinţii/ Ţărâna plaiurilor noastre!“*.

Apropiindu-se de doinele de haiducie, de voinicie, prin care poporul îşi exprima dorința şi lupta sa pentru libertate națională şi dreptate socială,

Octavian Goga dă un sens militant poeziei sale: *„Ci-n pacea obidirii voastre,/ Ca-ntr-un întins adânc de mare,/ Trăieşte-nfricoşatul vifor/ Al vremilor răzbunătoare“*.

Țăranul este, pentru scriitorii ardeleni, *„talpa țării“*, este un nedreptățit, un rob al pământului, omul celor mai grele munci, un purtător al tradițiilor, al datinilor, un creator de valori materiale şi spirituale. Octavian Goga va da țăranului această valoare în poeziile sale.

b) Poezia *Plugarii* a lui Octavian Goga are un caracter profund realist, fiindcă, într-un limbaj artistic solemn, cu elemente arhaice şi de specific național, el realizează un portret colectiv al truditorilor pământului.

Termenul ales de Octavian Goga „plugar“, față de alte denumiri ca: țăran, agricultor, sătean, construieşte, în mintea cititorului, o imagine cheie, în sensul că el este creatorul, demiurgul unui microunivers vegetal, esențial pentru existența socială: *„În coapsa grăitoarei mirişti/ Devreme plugul vostru ară;/ E primăvară pe câmpie,/ Şi-n ochiul vostru-i primăvară“*.

Octavian Goga aduce în poeziile sale tipuri umane caracteristice mediului rural: preotul, învățătorul, învățătoarea, lăutarul, părinții, vecinul, țăranii. Plugarii sunt baza edificiului social şi național, un refugiu al intelectualilor români din Transilvania în vremurile grele, un izvor nesecat de forțe spirituale, fiindcă: *„La voi coboară Cosânzeana, / A visurilor noastre doamnă“*. Ei sunt încrederea în destinul național, ei sunt martirii marilor suferințe, ei sunt răbdarea şi forța primilor creştini, prigoniți şi nedreptățiți permanent: *„Creştini ce n-aveți sărbătoare,/ Voi, cei mai buni copii ai firii/ Urziți din lacrimi şi sudoare“*.

Tema, eroii, conflictul au un profund caracter social, dar sunt îmbrăcate într-o haină romantică, cu o tentă religioasă. Suferința este alinată de mila cerului: *„Cu mila-i nesfârşită, cerul / Clipirii voastre-nduioşate/ I-a dat cea mai curată rază/ Din sfânta lui seninătate“*.

Ca şi în poezia *Rugăciune,* jalea, suferința, oprimarea națională, exploatarea socială, vitregiile istoriei sunt văzute ca forme ale unei pedepse divine, dar şi ca un semn al mântuirii. Răzbunarea, care va veni, în final, este semnul unei justiții divine şi vorbeşte despre marile speranțe naționale, sociale şi religioase ale poporului român.

Caracterul critic devine activ, social, militant, fiindcă sărăcia şi greutățile materiale nu au influențat decisiv evoluția sufletului poporului român, nu au putut opri forța lui spirituală să se exprime: *„Vin crai cu argintate coifuri/ Şi-n aur zânele bălaie:/ Atâta strălucire-ncape/ În bietul bordeiaş de paie“*. Legătura profundă a neamului românesc cu natura patriei este un semn al harului divin: *„El v-a dat suflet să tresară/ Şi inimă să se-nfioare,/ De glasul frunzelor din codru,/ De şopot tainic de izvoare“*.

Scientismul lui Goga, al plugarilor, constă în înțelegerea tainelor lumii, în înțelegerea rațiunilor lui Dumnezeu ca forme spirituale ale înțelepciunii.

c) În poezia *Plugarii,* Octavian Goga exprimă profunda sa aderență la romantism prin prețuirea valorilor culturii populare, de la care preia acea înțelegere adâncă a tainelor firii: *„Blând tainele vi le desface/ Din sânu-i milostiva glie,/ Căci toată floarea vă cunoaşte/ Şi toată frunza ei vă ştie“*.

Ca şi în poezia *Rugăciune,* poetul este o conştiință, nu numai națională, ci şi socială, dar, în acelaşi timp, el se dovedeşte a fi o conştiință estetică: *„A mea e lacrima ce-n tremur/ Prin sita genelor se frânge,/ Al meu e cântul ce-n pustie/ Neputincioasa jale-şi plânge“*.

Acest filon al sensibilității artistice îşi trage seva din sensibilitatea poporului: *„Al vostru-i plânsul strunei mele“*, din *„Durerea unui neam ce-aşteaptă/ De mult o dreaptă sărbătoare“*, un neam care este alcătuit din *„cei mai buni copii ai firii,/ Urziți din lacrimi şi sudoare“*.

Destinul excepțional al poporului român este sugerat în versuri ca: *„I-a dat cea mai curată rază/ Din sfânta lui seninătate“*, subliniind raportul nu numai dintre om şi pământ, ci şi dintre pământ şi cer. Această înțelegere adâncă a firii este semnul destinului celui ales: *„El v-a dat suflet să tresară/ Şi inimă să se-nfioare,/ De glasul frunzelor din codru,/ De şopot tainic de izvoare“*.

Tema, eroii au o profundă structură afectivă: *„Din casa voastră, unde-n umbră/ Plâng doinele şi râde hora,/ Va străluci odată vremii/ Norocul nostru,-al tuturora“*, fiindcă atât poporul, cât şi poetul au un suflet, care vibrează într-o profundă consonanță: *„Al vostru-i plânsul strunei mele“*.

Cultivarea fantasticului, a supranaturalului, este o trăsătură definitorie a spiritualității poporului român, dar şi a programului estetic romantic: *„La voi coboară Cosânzeana,/ A visurilor noastre doamnă“*. Ileana Cosânzeana devine, astfel, o zână a poeziei, un simbol al conştiinței artistice a poporului român, un simbol care sugerează capacitatea creatoare, fantezia şi înțelegerea mitică. Acestea sunt un adevărat izvor al poeziei populare. Întregul univers este personificat în spiritul tradiției populare: *„glasul frunzelor din codru“, „coapsa grăitoarei mirişti“, „milostiva glie“* şi se extinde chiar asupra obiectelor: *„Când doarme plugul pe rotile“*. Această evaziune în natură este un mod de a fi al poporului român. În poezie mai avem şi o antiteză romantică, subtilă, între mila milostivă a cerului față de sufletul cald al poporului român şi asuprirea socială austro-ungară, crudă, asupra românilor din Transilvania.

d) Stilul lui Octavian Goga se caracterizează prin simplitate, profunzime, mitizare, trăire intensă a dragostei față de țară, de popor, de natură, de Dumnezeu. În acelaşi timp, poetul ştie să realizeze, prin fantezie, originalitate, metafore şi mituri, o poezie de profund specific național: *„La*

voi coboară Cosânzeana,/ A visurilor noastre doamnă“, „Copii ai mândrei bolți albastre“, „De glasul frunzelor din codru“, în care, ca și în poezia populară, distingem o mare sensibilitate: *„Prin sita genelor se frânge“, „Sfinți cu roua suferinții“, „Ca-ntr-un întins adânc de mare“*. Uneori, ele se împletesc cu metonimii, construite pe substituția unui mit: *„Al meu e cântul ce-n pustie/ Neputincioasa jale-și plânge“*. Substituția este delicată, fiindcă are la bază o aluzie la Ioan Botezătorul, care este definit în *Psaltire* prin *„Glasul celui ce strigă în pustie“*. Alteori, aceste metonimii se împletesc cu simbolurile: *„Va străluci odată vremii/ Norocul nostru,-al tuturora“, „Frați buni ai frunzelor din codru“* spre a sugera un mit sau un concept.

Metonimiile lui Octavian Goga sunt extrem de sugestive și expresive: *„Urziți din lacrimi și sudoare“, „plânsul strunei mele“, „Clipirii voastre-nduioșate“*, care aduc o substituție a întregului printr-o parte componentă, fiind, din această cauză, mai apropiate de definiția dată unei figuri de stil, numită sinecdocă. Astfel, *„urziți“* substituie *făcuți* sau *născuți, „strună“* sublimează *cântecul, lira, vioara; „clipirea“* înlocuiește *privirea*.

Simbolurile lui Goga au funcția de a sugera ca în estetica simbolistă: *„I-a dat cea mai curată rază“, „... altarul/ Nădejdii noastre...“, „Și-n ochiul vostru-i primăvară“, „A mea e lacrima ce-n tremur“*. Alte simboluri au la bază motivul comuniunii dintre om și natură: *„Căci toată floarea vă cunoaște/ Și toată frunza ei vă știe“*.

Același motiv generează personificările: *„În coapsa grăitoarei mirişti“, „De glasul frunzelor din codru“*. Alte personificări dau sensuri poeziei, mesajului ei, titlului: *„Când doarme plugul pe rotile“, „De șopot tainic de izvoare“, „Cu mila-i nesfârșită, cerul“*.

Stilul lui Octavian Goga se caracterizează și prin alte mijloace: *„sfânta lui seninătate“*, fiindcă scriitorul știe să utilizeze aliterațiile și asonanțele. Epitetele nuanțează trăsăturile poporului român: *„Blând tainele vi le desface/ Din sânu-i milostiva glie“*. Alteori, ele se alătură efectului de personificare: *„Trăiește-nfricoșatul vifor/ Al vremilor răzbunătoare“*.

30. Octavian Goga — rapsod mesianic al pătimirii noastre

30.1. Universul poeziei lui Octavian Goga — monografie lirică a satului

a) Satul — loc al identității dintre poet, popor și patrie – *Așteptare.*

b) țăranul — rob al nedreptății sociale și al violențelor naționale – *Clăcașii, Plugarii, Cosașul*.

c) Casa — loc al desțelenirii și înstrăinării – *Casa noastră.*

d) Părinții — sumă a regretelor înstrăinatului – *Bătrâni*.

e) Figuri reprezentative ale vieții satului:

– vecinul Nicolae – *Casa noastră*.

– preotul — cărturar iluminist – *Apostolul.*

– învățătoarea — confidentă a fetelor – *Dăscălița.*

– învățătorul — cărturar iluminist – *Dascălul*.

– lăutarul — depozitar al spiritului național – *Lăutarul, A murit, La groapa lui Lae, Cântece*.

f) satul — loc al luptei pentru apărarea ființei naționale.

30.2. Lupta pentru dreptate socială şi independență națională — temă şi coordonată a universului poetic creat de Octavian Goga

a) Lupta pentru angajarea României în războiul de desăvârșire a libertății și independenței naționale – *Cântece fără țară*.

b) Transilvania — loc al pătimirii românilor – *Noi, Oltul.*

c) Asuprirea socială și națională — izvor al durerii poporului român – *Clăcașii, Cosașul.*

30.3. Durerea — sentiment, temă şi mesaj al universului poetic creat de Octavian Goga

a) Poetul — depozitar al durerii seculare – *Rugăciune.*

b) Natura — mijloc de exprimare a durerii naționale – *Noi, Oltul.*

c) Identitatea poet–popor–patrie — coordonată a universului creat de Octavian Goga – *Noi, Oltul, Rugăciune*.

d) Durerea — mesaj al sufletului poporului român – *Noi, Oltul.*

30.4. Octavian Goga — poet de specific național

a) mituri, tradiții, obiceiuri, datini — utilizate în definirea universului poetic al lui Octavian Goga.

b) elemente de prozodie populară și de grai ardelenesc: *„maşteră, nost“, „fărmături“, „văleatul“, „Cosânzeana“, „frățâne“, „vost“, „împăratul“*.

c) evoluția conceptului de specific național: tematic – Vasile Alecsandri, conștiința națională – Mihail Eminescu, datina – George Coșbuc, lupta – Octavian Goga.

31. Calistrat Hogaş — *Singur*

a) Calistrat Hogaș a fost un îndrăgostit de frumusețile țării noastre, pe care le surprinde cu talent și căldură sufletească în volumele sale *Pe drumuri de munte* şi *În munții Neamțului*.

El continuă, în acest sens, o tradiție, care începe cu Dimitrie Cantemir, fiindcă acesta, în *Descriptio Moldaviae*, a surprins imaginea Ceahlăului şi a munților Neamțului, tradiție ce se va continua prin Vasile Alecsandri cu *O plimbare la munți,* prin Alecu Russo cu *Cântarea României,* prin Ion Creangă, fiindcă în *Amintiri din copilărie* dădea o imagine a Moldovei, ce va constitui un model reluat şi amplificat de scriitori ca Mihail Sadoveanu, Geo Bogza, George Coşbuc şi alții.

Calistrat Hogaş mărturiseşte profunda sa legătură cu natura: *„Nu ştiu cum vor fi alții, cât despre mine, ştiu atâta, că prin măsura timpului de îndată ce rămâne pe voia slabă a pornirilor mele de sălbatec, în necunoscutul dar al naturii."* Această mărturisire este realizată nu doar cu vorba, ci mai ales cu fapta, fiindcă rătăceşte cu Pisicuța pe cărările munților, adunând în sufletul său imagini, oameni, evenimente, pe care ni le împărtăşeşte cu generozitate. De aceea, Tudor Vianu îl definea prin aceste trăsături: *„Acest Creangă trecut prin cultură a dat naştere impresiilor sale de călătorie, adunându-le cu truda mersului, ca apoi să le transcrie, cu iscusința mâinii şi a minții în valoroasele volume: Pe drumuri de munte şi În munții Neamțului"*.

Fragmentul *Singur* redă patru secvențe mai importante din capitolul omonim, în care scriitorul surprinde, cu multă măiestrie, imaginea naturii, văzută în timpul arşiței, în furtună, dar şi în feerica renaştere de după această multaşteptată şi binecuvântată ploaie.

Scriitorul este mereu prezent şi de aceea capitolul se intitulează *Singur* pentru a ne face părtaşi la trăirile sale, oferindu-ne un spectacol al locurilor, al oamenilor, dar mai ales al impresiilor sale, pe care ni le dezvăluie treptat, ca un mare iubitor al naturii, aşa cum îl găsim şi pe Geo Bogza în *Cartea Oltului***.**

b) *Tema,* tratată de Calistrat Hogaş, este dragostea față de țară, iar *ideea,* care se desprinde ca intenție a efortului autorului, este că această dragoste față de țară se trăieşte, se agoniseşte cunoscând-o, trăind în mijlocul naturii ei, străbătând munții şi pădurile, împărțind pâinea cu oamenii ei, ascultând doina în codrii de brad şi în murmurul izvoarelor, ascultând cântecul păsărilor sau privind culoarea delicată a florilor.

Subiectul îl formează, de fapt, plaiul românesc, viața în mijlocul codrului, sufletul românesc, care-şi caută liniştea, echilibrul şi armonia în natură. Atitudinea scriitorului este romantică, fiindcă el vrea să trăiască evaziunea în natură. Găsind o peşteră în mijlocul unei păduri, el se hotărăşte să poposească spre a se odihni împreună cu Pisicuța, iapa care-l poartă cu iscusință pe aceste *drumuri de munte.*

Distingem, în derularea acestor patru fragmente, câteva motive, evenimente esențiale în viața naturii: arșița, liniștea, furtuna, înseninarea, renașterea.

„Liniștea netulburată în cer și pretutindeni” face ca somnul să-i pară o clipă, iar soarele, care *„fusese cu mult mai harnic, se înălțase pe ceruri, în vârful degetelor”* și *„se uita furiș... tocmai în fundul peșterii”,* spionând ca să afle ce face însinguratul călător, care contempla *„deșertul înalt și plin de lumină al văilor adânci”.* Această liniște este parcă o prefigurare a luptei dintre viață și moarte, fiindcă *„Soarele își acoperise fața cu un zăbranic de aburi roșietici și stihiile păreau că plănuiesc ceva în încremenirea lor”.*

Arșița este momentul al doilea al narațiunii, este *„miezul înflăcărat”,* care *„mușca cu dinți de foc”* și *„își ostoia setea”,* sorbind ultimele picături ale apei și ale vieții ascunse în *„vinele adânci ale lucrurilor”.* Moartea amenința întreaga pădure, încât *„Codrii uriași, ca o mână de vreascuri netrebnice, se zvârcoleau neputincioși și țipau de usturime înădușită, sub văpaia incendiului universal”.*

Toate parcă *„se topeau în văpaia înaltă a cerului aprins”* și lumea părea *„cuprinsă, parcă, de neclintirea prefăcută a morții”.* Lumea părea incendiată de împărăția focului, în timp ce autorul meditează la sentimentele *„pe care le încearcă cineva, când e aruncat de viu și fără păcate, în gurile de flăcări ale Tartarului!”.*

Umorul, ca motiv și moment al narațiunii, folosește ca pretext *„lupta uriașă”* dintre Pisicuță și o muscă mare, care năzuia să se ascundă de arșiță în nările ei umede. Pisicuța scutura din cap în toate părțile, în timp ce musca *„ochea și prindea nasul Pisicuței din zbor”,* apoi *„se înfunda cu iuțeala unei săgeți”* în una din nările ei. Pisicuța o scotea suflând puternic aerul pe nări, aruncând-o în ierburile încâlcite. Musca căută apoi s-o atace în punctele sensibile, dar Pisicuța se apăra cu coada, capul, picioarele, dar mai ales cu un cutremur *„prăpăditor al spinării”.* Atitudinea ironică a scriitorului se apropie de aceea a lui Ion Budai-Deleanu din *Țiganiada***,** atunci când denumește această luptă cu o muscă, *„o epopee măreață și crâncenă ca și lupta țiganilor cu turcii”.*

Momentul furtunii este parcă cel mai bine realizat artistic și comparat cu cel surprins de Geo Bogza în *Cartea Oltului***.** Norii devin *„urdii de fantome uriașe”,* care asaltează *„țăriile cerești. Puterile adâncului se treziseră* și *își dezlănțuiră asupra pământului îngrozit furia lor prăpăditoare”.* Vântul *„șuiera, gemea și urla. Uraganele umplură jgheaburile largi ale munților, fierbeau văzduhurile și cerurile clocoteau, pământul înfricoșat se cutremura nemernic”,* iar *„potopul greu al apelor cerești se prăpăstuiră asupra pământului. Geamătul vijeliei... își amesteca simfonia sa de nimicire cu urletul rostogolirii clocotitoare a șuvoaielor*

pământului“. Stâncile se rostogolesc în *„genunile adânci ale văilor“,* izbesc brazii, care se frâng *„cu glasuri de trăsnet“*.

Momentul înseninării este marcat în mod simbolic de *„o stea cu lumina tremurătoare“,* care *„îşi cumpăni sfioasă, parcă, chipul său peste adâncuri“,* ieşind parcă prin acea *„poartă de senin“,* care se deschide prin *„perdeaua neguroasă a norilor“*.

Momentul renaşterii este văzut în lumina dimineții, când firea întreagă îi apare ca răsărită *„pentru întâiaşi dată, din sânul adânc al apelor creațiunii. Picăturile mari şi grele de rouă curată* atârnau pe frunzulițele de brad, sau pe *ierburile subțiri şi mlădioase.* În acelaşi timp, *florile galbene, albastre şi roşii, ca trezite din somn, îşi ridicau încet, către ceruri, potirul lor strălucitor. Imnul tăcerii neturburate se înalța de pretutindeni, ca o rugă de mulțumire, către Ziditorul puternic a toată făptura...”*

c) Stilul lui Calistrat Hogaş este clasic, prin echilibrul şi armonia interioară, prin structura frazei, care se dezvoltă retoric, în perioade. Latura romantică a stilului este dată prin varietatea sentimentelor, pe care le trezeşte, prin cromatică, prin utilizarea contrastului şi antitezei. Epitetele sunt profunde şi nuanțate:, *tunet răzleț“, „epopee măreață şi crâncenă“, „valuri străvezii“, „lumina topită“* şi ating calitatea de expresii unice. Metaforele sunt sugestive: *„potopul greu al apelor cereşti“, „glasuri de trăsnet“, „sclipirile... de lumină frântă ale fulgerelor“, „înalte trepte de haos“, „cutremurul prăpăditor al spinării“*. Alteori, metaforele se împletesc cu personificări: *„Soarele se înălțase pe ceruri, în vârful degetelor“, „Soarele îşi acoperise fața cu un zabranic de aburi roşietici, arşița... muşca cu dinți de foc“*.

Personificările sugerează o umanizare a naturii, ca în creația populară: *„soarele se uita furiş“, „codrii adormiți”, „stihiile păreau că plănuiesc ceva“, „viforul şuiera“, „gemea şi urla“, „Puterile adâncului se treziseră“*. Prin aceste imagini, scriitorul pare a ne învăța să citim marea carte a vieții. Metonimiile se împletesc în structura textului cu alte figuri de stil, metafore sau personificări: *„brazii trufaşi ai codrilor se frângeau cu glasuri de trăsnet“*.

Cromatica textului este romantică: *„albastrul şters“, „discul său alb“, „săgeată neagră“, „aburi roşietici“, „grămezi vinete“, „florile galbene“, „albastre şi roşii“*. Textul pare aproape un poem în proză prin caracterul său liric. De aceea este comparat cu *Cartea Oltului* a lui Geo Bogza, sau *Cântarea României* a lui Alecu Russo.

Valoarea textului este dată de profunzimea sentimentului de dragoste față de natură, care se împleteşte cu dragostea față de țară şi față de oamenii pământului românesc.

32. Gala Galaction

Viaţa şi activitatea literară a lui Gala Galaction (Grigore Pisculescu) nu implică probleme deosebite. Se naşte în 1879, într-o familie de mici proprietari agricoli, din Dideşti, Teleorman. Face liceul «Sfântul Sava» din Bucureşti şi este coleg cu Ion Theodorescu (Tudor Arghezi) şi cu N.D.Cocea. Face Facultatea de Litere şi Filosofie, apoi Facultatea de Teologie şi îşi dă doctoratul în teologie. A fost defensor al episcopiei Olteniei şi a Curţii de Argeş. A fost membru al Academiei Române (1947).

Activitatea sa literară cuprinde nuvele şi romane dintre care amintim: *Bisericuţa din Răzoare*, *Gloria Constantini*, *Clopotele Mănăstirii Neamţu*, *La ţărmul mării*, *La Vulturi*, *Lângă apa Vodislavei*, *Mi-e dragă Nonora*, *De la noi la Cladova*, *Papucii lui Mahmud*, *Doctorul Taifun.*

32.1. Gala Galaction — *De la noi la Cladova*

De la noi la Cladova surprinde drama sufletească a preotului Tonea, care este căsătorit, are patru copii, dar şi o concepţie fermă religioasă şi crede că fericirea este în cer. Incompatibilitatea este drama, care-l desparte de Borivaje, o sârboaică frumoasă, ce trăieşte de cealaltă parte a Dunării, la Cladova, şi-l iubeşte cu patimă. Respinsă, Borivaje se îmbolnăveşte. Preotul Tonea are tăria de a învinge ispita demonică, care, pentru el, ia chipul tinerei femei. El se roagă pentru ea. Când aude că este pe moarte, trece Dunărea şi o împărtăşeşte. Moartea Borivajei este simbolică, ca semn că viaţa trebuie trăită pe pământ, deci conceptul de *carpe diem.* De aceea finalul este o concesie, pe care preotul Tonea o face, venind s-o spovedească şi s-o împărtăşească. Preotul rămase nemişcat, înăbuşind cu sforţări de uriaş cercurile de ispită şi de flacără, care *„îi vâjâia între inimă şi creier“*.

Accentul cade pe latura interioară a eroilor, ceea ce îl situează pe autor, alături de Camil Petrescu şi Hortensia Papadat-Bengescu, între scriitorii realişti, care introduc analiza psihologică şi romanul de problematică: *„Borivaje îşi puse capul pe pieptul sfâşiat al preotului creştin şi în ceasu-i din urmă trăi fără păcat, toată fericirea, pe care ar fi putut să i-o dea, cu dobânzi atât de grele şi de amare, iubirea pământească! Atâta cât ţinură rugăciunile, Borivaje fu fericită, atât cât ar fi putut să fie într-o jumătate de veac!“*

32.2. Gala Galaction — *Papucii lui Mahmud*

Papucii lui Mahmud este un roman realist de problematică, care aprofundează analiza psihologică. **Tema** ar fi porunca Legii Iubirii: *„Iubiţi pe duşmanii voştri“* sau *„Iubeşte pe aproapele tău ca pe tine însuţi“*. Savu Pantofaru ucide, în timp ce se afla în stare de ebrietate, un prizonier turc,

prins în timpul Războiului de Independenţă, Mahmud. Trezit din beţie, el îşi aduce aminte că a ucis, că a călcat porunca *„Să nu ucizi“*. Este drama lui Raskolnikov, eroul lui Dostoievski din *Crimă şi pedeapsă: „Era în el trezire de durere, de căinţă, de deznădejde, atât de grabnică şi de înfricoşată, că simţirea lui întreagă se răsucea ca o pâlnie în vârtej, într-un burghiu năpraznic de vânturi întâlnite“*. Autorul caută să ne implice în trăirile celui pătruns de duhul necurat, fiindcă *„spre el vin spaime fără număr şi fără nume; veneau peste el berbeci uriaşi ca nişte maluri; Veneau cohorte întregi de nebuni scăpaţi din balamuc, care urlau, se călcau, se muşcau între ei, dar fugăreau pe Savu până când îl prindeau şi-i înfingeau sub ţeastă unghii încovoiate ca secera“*. El vede încălţămintea turcului spartă, cu degetele ieşite din pantofi şi înţepenite de ger, când îl îngropase în zăpadă. Se îmbolnăveşte de tifos şi are coşmaruri îngrozitoare.

Savu se spovedeşte schivnicului Silvestru, care, după o noapte de rugăciune, îi dă canon să facă o mie de perechi de pantofi şi să-i dea la săraci, iar apoi să se ducă şi să ceară să fie iertat de rudele lui Mahmud. Scriitorul urmăreşte metamorfoza lui Savu. Salvat de doctorul Cloajă, din boala de tifos, el are o altă înfăţişare: *„Săptămânile de boală au pus pe obrazul lui o pecete nouă. Din chipul aproape rotund, îmbujorat şi copilăresc, pe care-l avea, a ieşit un obraz prelung brăzdat de suferinţă şi dospit de gânduri. Acum Savu arăta ca un om duhovnicesc. Privirea lui ajunsese lăuntrică şi adâncă“*. El are mustrări de conştiinţă, face canonul, lucrând atâţia pantofi încât sărăceşte. Apoi, cu ultimii pantofi, din mia cerută de canon, pleacă la Constantinopol, la rudele lui Mahmud, unde moare văzând coborârea Domnului de pe cruce. Izvorul acestor mustrări de cuget este din cauza faptului că Savu este obsedat de gândul morţii şi de judecata ce-l aşteaptă. El înţelege ce grav este păcatul de a omorî un om. Are discuţii cu părintele Năstase, asupra judecăţii sufletelor, şi citeşte cărţi, nu-l mai interesează atelierul, marfa, banii, ci îşi face zilnic canonul de rugăciune, cum remarcă mama Slamna: *„Azi se închină câte un ceas şi cu ceaslovul în mână ca un popă!”*

Romanul ar trebui citit de toţi cei ce fac şi distribuie cărţi, filme, programe de televiziune, fără conştiinţa faptului că distrug sufletele generaţiilor tinere.

32.3. Gala Galaction — *La Vulturi!*

a) *La Vulturi*! este o nuvelă realistă, care are ca **temă** lupta pentru apărarea fiinţei naţionale şi pentru afirmarea conştiinţei naţionale, fiindcă tratează evenimentele momentului mişcării de la 1821 a lui Tudor Vladimirescu, ca moment al Revoluţiei burghezo-democrate, ca moment al luptei pentru câştigarea independenţei naţionale şi sociale.

Ideea este că libertatea socială şi independenţa naţională se dobândesc şi se păstrează cu multe jertfe şi suferinţe. În acest sens, nuvela tratează viaţa unui personaj, simbol al poporului român — Dănilă, starostele ciobanilor din satul La Vulturi, de pe Valea Iablanicioarei. Viaţa acestuia este brăzdată, ca şi viaţa poporului român, de multe valuri de amărăciune. De trei ori şi-a făcut, în tinereţe, un rost şi o stare, de trei ori totul a fost distrus de puhoiul străinilor, care au năvălit în ţară. Soarta lui Dănilă este o imagine a destinului poporului român, jefuit fără milă de tătari şi de turci, de unguri şi de austrieci, de greci, cazaci, poloni.

Agripina, fiica lui Dănilă, se căsătorise cu Păun Ozun, unul dintre vitejii, care s-au alăturat lui Tudor Vladimirescu. El a plecat, împreună cu zece flăcăi înarmaţi şi pregătiţi de Dănilă, ca să lupte împotriva jugului otoman şi a jafului fanariot, fiindcă erau *„toţi copii de munte, cu bunăştiinţă într-ale flintei“*.

Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea social-istorică. Păun Ozun plecase la luptă îndemnat de Dănilă, ca să-l ajute pe Tudor Vladimirescu. Dănilă a aflat că Tudor Vladimirescu a pus stăpânire pe Bucureşti, că boierii i s-au supus, dar n-a mai primit de mult nici o veste şi toţi erau îngrijoraţi. Viaţa se scurgea în sat liniştită. Agripina făcea de mâncare la copii, când a auzit pocnete de pistoale şi strigăte : *„Fugiţi! Fugiţi! Vin turcii!.“* Agripina îşi ia copiii, adică pe Vlad, Măriuca, Păunaş, şi, cu un efort disperat, urcă muntele Scripetele pieptiş, până la stâna lui Dănilă, spre a-şi pune copiii la adăpost.

Nuvela are un caracter realist, fiindcă Agripina şi Păun Ozun sunt eroi tipici în împrejurări social-istorice tipice pentru neamul românesc de la începutul secolului al XIX-lea. Scriitorul adoptă o atitudine critică faţă de expansiunea imperiilor turc, rus şi austro-ungar, care doreau să-şi extindă puterea asupra principatelor române. Arta prozatorului constă în felul în care el redă această realitate social-istorică, prin gândurile şi sentimentele trăite de eroii săi.

b) *La Vulturi!* este un nume simbolic al unei nuvele simbolice. Vulturii reprezintă cele trei imperii — turc, rus şi austro-ungar — care sfâşiau poporul român, aşa cum vulturii din nuvelă l-au sfâşiat pe Păunaş. În acest context simbolic, aşa cum satul a fost atacat de turci, tot aşa ţara a fost jefuită sistematic de tâlharii organizaţi în hoarde: turci, tătari, unguri, austrieci, greci, cazaci, poloni, ruşi, evrei, germani.

Aşa cum Agripina se ascunde pe poteca de munte şi-şi salvează copiii, tot aşa ţara şi-a ascuns în munţi fiii, adică poporul român, şi l-a ajutat să supravieţuiască. Aşa cum Agripina face eforturi disperate pentru a supravieţui, tot aşa Ţara Românească va face un efort disperat, pentru a

scăpa de lipitorile fanariote, de tâlharii turci, de grecii conduşi de Ipsilanti, de ruşi, de unguri sau de austrieci.

Moş Dănilă ia buciumul şi sună *„Alergaţi, ciobani!“,* coboară, împreună cu ceilalţi păstori, în poiana unde fusese ascuns Păunaş, vede penele care arătau lupta dintre vulturi şi, căzut în genunchi, se roagă lui Dumnezeu, nu pentru el, ci pentru întregul popor român, fiindcă numai Dumnezeu putea să pună un sfârşit acestui continuu martiraj al neamului românesc. Moş Dănilă este un personaj simbolic, un prototip al omului carpato-dunărean, care a supravieţuit cu greu timp de două milenii, dând dovadă de sacrificiu, de dragoste faţă de ţară. Românii au trebuit să ducă un război permanent în toate părţile, pentru a-şi păstra fiinţa naţională.

Nuvela aduce o imagine a satului şi a ţăranului român de la începutul secolului trecut, silit mereu să refacă ceea ce au dărâmat năvălitorii.

Tema, eroii, conflictul şi subiectul sunt construite pe o continuă corespondenţă între planuri, printr-o continuă sugerare a generalului prin particular, printr-o continuă exprimare a adevărului istoric, prin viaţa unor eroi. Roirea continuă a vulturilor deasupra satului sugerează permanenta ameninţare a vulturilor imperiali, care au aşteptat tot timpul ca nişte păsări de pradă să sfâşie principatele române.

Curgerea apei Iablanicioarei sugerează scurgerea vieţii şi nu întâmplător ea curge pe lângă casa lui Păun Ozun şi a lui Moş Dănilă.

Faptul că turcii, duşmanii ţării, au ajuns până aici în munţi, arată cât de adânc era lovită ţara şi cât de adânc era jaful practicat asupra poporului român.

c) *La Vulturi!* este o nuvelă cu caracter romantic, fiindcă tema, eroii, conflictul şi subiectul au la bază sentimentul dragostei faţă de ţară.

Păun Ozun, soţul Agripinei, care pleacă, însoţit de o ceată de voinici, să-l sprijine pe Tudor Vladimirescu, este un erou romantic şi împrejurările social-istorice pot fi considerate excepţionale. Chiar Dănilă, prin faptul că-şi reface de trei ori gospodăria distrusă este un personaj excepţional prin tenacitatea, răbdarea, iscusinţa, bărbăţia, cu care luptă pentru destinul său, dar şi pentru destinul naţional.

Numele satului La Vulturi este semnificativ pentru refugiul în natură, al celor ce locuiesc aici, pentru vitejia şi curajul cu care luptă, ca să-şi agonisească existenţa. Satul este el însuşi comparat de scriitor cu un cuib de vulturi.

Agripina este tipul femeii de la ţară. Îşi iubeşte copiii, duce greul gospodăriei, are simţul obligaţiilor şi îndatoririlor ce-i revin. Ştie să găsească cea mai bună soluţie la venirea turcilor, pentru a-şi salva copiii. Ea este şi o eroină romantică, prin efortul excepţional pe care-l face şi trăieşte intens, cu tenacitate, întâmplarea dramatică a năvălirii turcilor în ţară.

Evocarea trecutului glorios într-o formă indirectă, dar şi destinul tragic al poporului român transformă nuvela într-o meditație pe tema destinului uman.

Există o profundă unitate între destinul tragic al lui Dănilă, al lui Tudor Vladimirescu, al lui Păunaş şi al poporului român. Trăsăturile morale ale eroilor pun în evidență trăsăturile morale ale poporului român: vitejia şi curajul — prin Păun Ozun şi Tudor Vladimirescu, răbdarea şi tenacitatea — prin Dănilă, dragostea şi devotamentul — prin Agripina. Nădejdea şi credința în Dumnezeu sunt bine exprimate prin acea rugăciune din final: *„— Pune un hotar, Stăpâne, nenorocirii noastre! Ajungă Sfinției Tale atâta jertfă!”,* rostită de Dănilă.

Cititorul trebuie parcă să-şi răspundă în final la cuvintele lui Lucian Blaga: *„Oare vitregia vieții nu constituie tocmai piatra de încercare a adevăratelor caractere?“* şi să învețe, de la eroii lui Gala Galaction, cum să se comporte în fața destinului tragic al poporului din care face parte.

d) Stilul lui Gala Galaction este poetic; metaforele împodobesc textul: *„acest cuib de vulturi“, „o cunună de securi“, „ochi de flacără“, „aripile negre ale pădurilor de brad“, „fiorul nenorocirii“, „laptele meu e acum foc şi otravă“.*

Unele metafore au o construcție mai deosebită, vădind maturitatea artistică a scriitorului: *„Gânduri-gânduri — nori şi corbi — treceau prin cugetul lui Dănilă“, „Gurile de secure ale Scripetelui muşcând din cerul albastru“.* Metaforele, ca şi metonimiile, au de multe ori rolul de a surprinde trăirile interioare ale eroilor. Astfel, când Agripina face efortul disperat de a urca muntele, ea trăieşte o serie de senzații, exprimate prin metonimii de tipul substituției cauzei cu efectul: *„Munții se învârtiră cu ea şi toată greutatea trupului i se răsturna în cap“, „Copacii din jur zvâcneau şi începeau să se facă roşii“, „i-o plesni inima-n piept“, „gândurile i se topeau în cap“, „bătăile inimii erau bolovani încinşi“, „În pieptul ei ardea toată pădurea“, „Cu pumnii îşi vâra ochii în cap“.* Alte metonimii au rolul de a stabili o relație între realitatea socială şi trăirile lui Dănilă: *„Gospodăria lui şi tot satul cu ea s-au zvârcolit în flăcări, dacă o fi să ne ceară pielea, o să le-o vindem cât vom putea mai scump“.* Năvălirea turcilor este redată tot prin mai multe metonimii: *„prăpastiile rostogoliră un ropot de pistoale“, „coame de cai izbucniră într-o clipă şi în fiecare coamă câte un cap de turc“.* Textul are şi o serie de termeni specifici satului muntean, care îi dau un anumit specific local: *„sădile“, „zăplan“, „venetic“, „ghenarie“, „smaciat“, „pirostrii“, „chisnea“, „schimele“, „țăpure“.* Epitetele au o valoare sugestivă şi se împletesc cu asonanțe şi aliterații: *„ploi putrede“, „dincolo de odorul adormit“, „clocotul ceaunului“.* Sunt utilizate şi simboluri. Astfel, Păunaş este pentru Dănilă *„berbecelul cel mai*

drag", iar pentru autor, când un trandafir, când un bujor frânt. Procedeele artistice, utilizate de Gala Galaction, au un rol profund funcțional în text şi ele dovedesc, pe de o parte, maturitatea şi măiestria artistică a scriitorului, iar, pe de altă parte, profunda sa aderență la realism.

33. Alexandru Davila

Viața şi activitatea literară. Născut la Goleşti la 12 februarie 1862, ca fiu al generalului Carol Davila, medic militar, căsătorit cu Anica Racoviță. Face şcoala primară la Goleşti, Institutul „V. A. Urechia" şi continuă studiile la Paris. Va fi secretar şi şef de cabinet al ministrului D. Sturza, profesor de limba franceză la Azilul „Elena Doamna". Se căsătoreşte cu Hortensia Keminger în 1885. Va fi redactor la „Indépendance Roumaine", inspector de poliție, subprefect de Tulcea, a condus Teatrul Național din Bucureşti. Se încearcă asasinarea lui în 5 aprilie 1915 şi a rămas paralitic până la 19 octombrie 1929, când moare.

Unica sa dramă „Vlaicu vodă" trebuia să fie continuată de piesele „Dan-vodă", „Mircea cel Bătrân", care au rămas nescrise.

33.1. Alexandru Davila — *Vlaicu Vodă*

a) Drama istorică *Vlaicu Vodă* are ca **temă** lupta pentru apărarea ființei naționale şi pentru afirmarea conştiinței naționale. **Ideea** este că această luptă trebuie dusă cu iscusință, pentru că duşmanii sunt puternici şi vicleni.

Subiectul tratează lupta dusă de primii voievozi ai Țării Româneşti pentru a contracara expansiunea statului feudal maghiar şi a Bisericii Catolice. Românii, conduşi de domnul Nicolae Alexandru, i-ar fi putut învinge pe maghiari, dacă nu ar fi fost trădați. Toată expansiunea maghiară în Transilvania s-a făcut prin viclenie şi cruzime.

Eroul principal, Vlaicu Vodă, este nevoit să se retragă la Curtea de Argeş şi să lase în Ardeal, ca ostatici, pe sora şi pe cumnatul său. În acelaşi timp, el este nevoit să accepte pe Doamna Clara şi pe baronul Kaliany, care vor să transforme Țara Românească într-un principat vasal regelui maghiar. Doamna Clara caută să profite de neîncrederea boierilor în Vlaicu Vodă şi îl constrânge să-i accepte autoritatea şi amestecul în treburile interne ale statului. Vlaicu Vodă are nevoie de alianțe politice puternice şi de aceea vrea să o căsătorească pe sora sa, Anca, cu craiul sârb Simon Stareț. Doamna Clara, pentru a-i răpi şansa unei alianțe cu voievodul sârb, încurajează pe Mircea Basarab şi chiar anunță căsătoria acestuia cu Anca. Domnul se opune şi de aceea Mircea trece de partea Doamnei Clara. Boierii patrioți nu înțeleg şovăielile lui Vlaicu şi faptul că n-o poate înfrunta, fără un ajutor militar puternic, pe Doamna Clara, care e susținută de regatul

maghiar. La vestea sosirii lui Simon Stareț, Vlaicu Vodă o sileşte pe Doamna Clara să-şi dea pe față adevăratele intenții şi să încerce să-l ucidă. Boierii trec de partea lui Vodă şi-i dau sprijin împotriva Doamnei Clara. Baronul Kaliany este izgonit de la curte. Mircea Basarab încearcă să-l ucidă pe Vlaicu Vodă, pentru hotărârea lui de a o căsători pe Anca cu Simon Stareț. Român Gruie îl apără şi este lovit de moarte de către Mircea Basarab. Când Mircea Basarab ajunge să înțeleagă că a fost o unealtă mânuită de Doamna Clara, îşi asumă rolul de a-l apăra cu prețul vieții pe Vlaicu Vodă, aşa cum a făcut-o Român Gruie. Finalul piesei ni-l prezintă pe Vlaicu Vodă, într-un moment de apoteoză, ca domn al Țării Româneşti, al unui principat liber şi independent.

b) Vlaicu Vodă este eroul principal al dramei. El este urmaşul lui Alexandru Basarab, întemeietorul statului independent Țara Românească. Vlaicu reprezintă idealurile de independență şi libertate ale poporului român, lupta sa pentru apărarea suveranității, integrității şi demnității naționale. El este viteaz, dovedindu-se iscusit în luptele purtate în Ardeal cu nobilii maghiari, un bun conducător militar. Este răbdător şi inteligent, acționează cu prudență, mânuieşte cu multă abilitate masca supunerii față de Doamna Clara. El este curajos, tenace, ştie să sufere bănuielile şi ofensele, de aceea boierii îl socotesc laş şi trădător de țară. Doar unii dintre boieri văd adevărul, iar Costea Muşat îi rosteşte: *„Nu se poate, se preface: tace, rabdă, dar pândeşte/ Şi aşteaptă cu credința ceasul tainic ce soseşte“*.

Dragostea față de țară, devotamentul său față de popor îl îndeamnă să acționeze cu mult tact, să-i convingă pe boieri de adevăratele lui intenții, să găsească mijlocul prin care să scoată țara din impas fără jertfe: *„Sfânt se face orice mijloc pentru-a țării apărare/ Şi că țara mi-am scăpat-o, jur aici păcatul mare“*. Această dragoste față de țară îi dă clarviziunea politică, iscusința de a ieşi din încurcătură. El ştie s-o silească pe Doamna Clara să-şi dea pe față adevăratele intenții, planurile ei de trădare a țării.

Vlaicu arată un respect adânc față de datină, ca lege nescrisă a neamului şi a țării: *„Datina e legătura/ Sfântă între domn şi țară“*. De aceea, el vede întrupate în Român Gruie trăsăturile poporului român: *„Căci prin tine, biet Rumâne Gruie, fost-au întrupate/ Însuşirile de suflet în popor adânc săpate“*. Din această cauză, el a fost pentru Vlaicu Vodă: *„Singurul statornic reazem ce-am avut în țara mea“*. Poporul român este statornic, tace, suferă şi crede în domnul țării: *„El ce suferă, ce tace, ce iubeşte şi ce crede/ Făr-a cerceta, în domnul, pus de datina, Mikede“*. El, Vlaicu, vede şi prezintă, *„lupta pentru neam“*. De aceea, țara este comparată cu un rug, iar poporul român, cu un lanț de mucenici: *„Şi de când această țară nu e, vai! decât un rug/ Unde mucenicii noştri, muritori într-o credință/ Moştenire-şi lasă vlaga şi nădejdea-n biruință“*.

Drama se transformă, în final, într-o meditație pe tema destinului uman, pe care o realizează Vlaicu Vodă, eroul principal.

c) Drama *Vlaicu Vodă* este romantică, pentru că Vlaicu Vodă, fiind eroul excepțional, acționează în împrejurări excepționale. În acest sens, în discursul său, el arată felul în care țara poartă rănile făcute de dușmani: *„Despicate de cu veacuri, rănile-i sunt încă crunte!/ Sabie şi foc, din vale, din deal sabie şi foc!/ Ani de groază şi de sânge mult!... De linişte, deloc!“*. Din această cauză, țara este văzută ca o mamă, care plânge pentru fiii ei: *„Şi murind săruta sânul țării mume, căci îi doare/ Plânsul ei bătrân pe-obrajii înc-a unui fiu ce-i moare!“*. Peste tot el vede acel rug, pe care se tot urcau mucenicii neamului românesc de-a lungul timpului: *„Rug pe care se tot urcă, nesătui moştenitori/ Ucenicii biruinței amânate atâtea ori“*.

Domnul este un exponent al neamului, un reprezentant al conştiinței naționale, un purtător al crucii neamului: *„Iată chinurile noastre, şi cu ele doruri, vise/ Pe moşia strămoşească-n lung şi-n lat, cu sânge scrise! Iată chinurile mele, ale unui domn român“*. Durerile domnului sunt ale destinului național.

Tema, eroii, conflictul, subiectul au la bază sentimentul dragostei față de țară, pe care-l trăiesc voievodul, boierii, poporul, adică acei ce înroşesc, cu al lor sânge, cerul şi ogorul: *„Roşul focului pe ceruri, roşul sângelui pe-ogor“*.

Exaltarea trecutului glorios, ca temă romantică, avea ca scop trezirea sentimentului patriotic într-un moment critic, adică înainte de sângerosul an 1907 şi de războiul mondial. În piesă, mai găsim şi o serie de procedee romantice, cum ar fi alcătuirea cuplurilor de eroi pe contrast: Vlaicu Vodă – Doamna Clara, Rumân Gruie – Kaliany. Prețuirea datinii, a culturii populare este o trăsătură a esteticii romantice.

d) Drama *Vlaicu Vodă* este scrisă în versuri culte, de 14–15 silabe, într-un limbaj poetic cu multe elemente de stil ca întrebări retorice, exclamații, repetiții. Se utilizează şi aluzia la textul Sfintei Evanghelii, pentru a discuta îndoiala boierilor în domn: *„Pentru toți, cândva, cocoşul lui Sân Petru a cântat.“*

Alexandru Davila ştie să utilizeze termenii rari, cu care să dea culoare de epocă: *„hotnogul“, „pristavii“, „papistaşa“, „kralul“, „letopiseț“, „pogribanie“, „gergul“*.

Cea mai profundă funcționalitate, în constituirea limbajului poetic, îl au metaforele, simbolurile şi metonimiile. Dintre metafore, remarcăm pe cele care au o deosebită expresivitate: *„Rugul vitejiilor române“, „rănile de veci deschise“, „lanțurilor făurite pentru noi de Doamna Clara“*.

Metonimiile au rolul de a spori capacitatea de transmitere a mesajului patriotic: *„Iată zorile ce-n neguri le zăream doar tu şi eu“*. Ele au sensul de

a evidenția trăirile eroilor: *„Suntem două inimi crunte“, „aceleaşi gânduri negre ni se zugrăvesc pe frunte“*. Alte metonimii surprind înțelegerea momentului istoric: *„Văd cum dragostea lui Stareț înfăşoară țara mea“, „Roşul focului pe ceruri, roşul sângelui pe-ogor“*.

Simbolurile creează, prin forța lor de sugestie, un câmp de sensuri, care asociază mituri, corespondențe, idei: *„Doamne, pentru neamul nostru, pregătit-a o-nviere“*. În toate aceste versuri, găsim parcă o dezvoltare a baladei strămoşilor, în care Alexandru Davila îşi exprima profunda sa admirație față de strămoşi: *„Dormiți în morminte tăcute/ Sub dâmburi săditе cu flori/ Sub pânza curatei ninsori/ Sub umbrele liniştei mute“*.

34. George Topârceanu

Viața şi activitatea literară. S-a născut la 20 martie 1886. Tatăl, Ion Topârceanu, era cojocar din Ocna Sibiului, iar mama, Paraschiva Coman, din Sălişte, şi a fost maestră de țesut covoare la Azilul „Elena Doamna” din Cotroceni unde se naşte poetul. Face şcoala primară la Bucureşti şi liceul la „Matei Basarab” şi „Sfântu Sava”. Se va căsători cu Victoria Iuga în 1912. Va colabora la „Tribuna, „România ilustrată”, „Revista noastră”. Va fi institutor, copist la administrația Casei Bisericii. Va fi chemat de Garabet Ibrăileanu la Iaşi ca redactor la „Viața Românească” din 1911. Va participa la războiul din Bulgaria. Din 1926 este director al Teatrului Național din Chişinău şi apoi inspector teatral pentru Moldova din 1930. Se va îmbolnăvi de cancer hepatic. Va pleca la Viena în februarie 1937 şi se reîntoarce la Bucureşti în 15 martie. Va mai colabora la revistele: „Însemnări literare”, „Adevărul literar şi artistic”, „Însemnări ieşene”. Moare în 7 mai 1937 şi este îngropat la cimitirul Eternitatea din Iaşi.

Activitatea literară este concentrată în volumele de poezii: „Balade vesele şi triste”, „Parodii originale”, „Migdale amare” şi altele publicate postum. În proză a scris: „Amintiri din luptele de la Turtucaia”, „Scrisori fără adresă”, „Pirin Planina”, „Minunile Sfântului Sisoe”.

34.1. George Topârceanu — *Rapsodii de toamnă*

a) George Topârceanu aduce în literatura noastră, cu volumele sale de versuri: *Parodii originale, Balade vesele şi triste, Migdale amare***,** o poezie tradițională, realistă, delicată, fiind definit, de criticul Constantin Ciopraga, drept *umorist sentimental.*

În *Rapsodii de toamnă,* viața socială este prezentată printr-o alegorie. Se realizează permanente şi subtile personificări, prin care tipurile umane, cuvintele, gesturile, atitudinile omeneşti sunt puse pe seama florilor, gâzelor, păsărilor, pentru ca spiritul critic şi incisiv al autorului să nu

rănească sensibilitatea socială. Astfel, la vestea venirii toamnei, salcâmul adoptă o atitudine plină de curaj: *„Un salcâm privi spre munte / Mândru ca o flamură“,* dar această atitudine este privită cu o undă de umor: *„Solzii frunzelor mărunte / S-au sburlit pe-o ramură“*. Coțofana joacă rolul unei femei, preocupată de comentarea veștilor: *„Mai târziu, o coțofană / Fără ocupație / A adus o veste-n goană / Și-a făcut senzație“*.

Fricoșii sunt personificați prin ciulinii care *„Fug, cuprinși de panică“,* sau prin frunzele care *„au pornit-o peste luncă“,* ca și oamenii în bejanie. Tipul demagogului politic este reprezentat printr-un lăstun, care *„în frac, apare / Sus pe-un vârf de trestie / Ca să ție-o cuvântare / În această chestie“*. Eretele joacă rolul unui polițist, care vine în recunoaștere: *„Când de-odată un erete, / Polițai din naștere, / Peste baltă și boschete / Vine-n recunoaștere“*. Țânțarul reprezintă un tip uman coleric: *„Un țânțar, nervos și foarte / Slab de constituție, / În zadar vrea să ia parte / Și el la discuție“*. Procedeul este generalizat, fiindcă vrăbiile *„alarmate“* ies din șanțuri, în timp ce un pui de cioară îi aruncă unui bâtlan altă *„veste stranie“*. Dalia *„Ca o doamnă din elită / Își îndreaptă talia.“* O gărgăriță își caută bărbatul plecat în costum de ginere și-l găsește *„Mort de inaniție.“* Buruienile vor să se facă schivnice, în timp ce rumenele lobode vor să trăiască slobode. O păstaie de sulcină face explozie de emoție, sugerând reacția unei fete. O libelulă, delicată ca o balerină, face grații pe un vârf de campanulă.

Toate elementele acestui univers mărunt își exagerează importanța, în raport cu omul și cu lumea; nu privesc situația reală cu luciditate; preocupările lor devin astfel ridicole, iar situația lor devine și mai tragică, fiindcă nu pot influența cu nimic venirea toamnei. De aceea poetul arată, în final, adevărata față plină de triștețe a unui suflet sensibil, care le închină *„de drag la toate / Câte-o strofă lirică“*.

Această tristețe este provocată de destinul lor tragic: *„Dar când știu c-o să vă-nghețe / Iarna mizerabilă, / Mă cuprinde o tristețe / Iremediabilă“...*

b) *Rapsodii de toamnă* este un poem epic, adică o creație de relativă întindere, care oscilează între solemnitate și parodie, între lirism și ironie. Ca specie literară, rapsodia datează din antichitate, când era o creație epică, recitată de un rapsod, acompaniat de o liră sau de o citeră. Caracterul narativ al rapsodiei, accesibilitatea, oralitatea i-au dat lui George Topârceanu posibilitatea să realizeze o creație, care i-a adus o popularitate comparabilă cu cea a lui Vasile Alecsandri sau Dimitrie Bolintineanu.

Tema naturii nu este nouă, fiindcă ea a fost dezvoltată în poezia românească de Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, George Coșbuc, Octavian Goga, Alexandru Macedonski. Caracterul epic și ironic al poemului rezultă nu atât din succesiunea unor tablouri, cât mai ales din felul

în care utilizează alegoria, din umanizarea elementelor naturii. Aceasta face ca tema, ideea, conflictul, subiectul să aibă un caracter romantic, fiindcă sunt structurate pe sentimentul naturii, fiindcă exprimă duioşia şi tristeţea, dar, în acelaşi timp, ele redau aspecte din viaţa socială. Toamna devine şi ea un personaj uman, dar, în acelaşi timp, o zână din basm, adică un personaj izvorât din mitologia naţională, deci un personaj fantastic, romantic: *„S-a ivit pe culme Toamna, / Zâna melopeelor, / Spaima florilor şi Doamna / Cucurbitaceelor“*. Fantasticul este cuprins pe de-o parte în imaginea subtilă a toamnei, care, *„Ca-ntr-un nimb de glorie“* îşi poartă *„haina iluzorie“*. Ea stă în centrul acestei alegorii a naturii, în care florile, gâzele, păsările au o deosebită capacitate de comunicare, dovedind dubla intenţionalitate a autorului: una satirico-socială şi una afectiv-romantică.

Imaginea libelulei este, în acest sens, un exemplu edificator. Este comparată cu un balaur: *„Mic, cu solzi ca de balaur, / Trupul fin se clatină“*. Autorul subliniază, prin contrast, o apropiere de mitul popular, dar şi o intenţionalitate ironică. Imaginea utilizează şi elemente de tip simbolist: *„Juvaer de smalţ şi aur / Cu sclipiri de platină“*.

Romantică este şi reacţia buruienilor: *„Se vorbiră pe şoptite / Să se facă schivnice“*. Alegerea măselariţei ca stareţă aduce nota de ironie şi umor, adică intenţionalitatea critică realistă. Reacţiile gâzelor *„Se re-ncep idilele“* sugerează inconştienţa socială şi sunt în contrast cu cele ale florii-soarelui, care se sperie: *„C-au să-i cadă în ţărână / Dinţii, de mizerie“*.

Valoarea textului îşi trage seva din această profundă sinteză între romantism, rea-lism şi simbolism, care fac, din George Topârceanu, un poet clasic, dar şi modern.

c) *Rapsodii de toamnă* ne dezvăluie dragostea faţă de natură a lui George Topârceanu, care-şi ascunde această sensibilitate romantică sub o mască ironică: *„Gâze, flori întârziate! / Muza mea satirică / V-a-nchinat de drag la toate / Câte-o strofă lirică“*. Refugiul în natură este specific unui temperament romantic, este specific unui poet delicat, care nu poate accepta conflictele şi contradicţiile vieţii sociale, faţă de care are o profundă atitudine critică. Eroul liric al textului este poetul care notează reacţiile sale indirect, prin reacţiile elementelor naturii. Delicateţea poetului se exprimă prin descrierea libelulei, prin finalul încărcat de melancolie. La baza alegoriei se găseşte, de fapt, sentimentul dragostei faţă de natură. Accentele sale critice şi ironice ne dau semnul inteligenţei sale, iar tristeţea, cu care meditează la destinul tragic al gâzelor şi florilor, nu este comparabilă cu cea a lui Mihail Eminescu, din *Mai am un singur dor***,** fiindcă nu atinge profunzimea acestuia şi fiindcă sublimează melancolia în umor.

Raportul dintre poet şi natura patriei se exprimă într-un mod subtil, pe baza sentimentului patriotic, ascuns cu grijă sub masca ironiei, pentru a nu părea ridicol într-o lume dominată de interese meschine şi de avariție.

Sufletul romantic al lui Eminescu nu mai exista în perioada interbelică. Găsim, în *Rapsodii de toamnă,* o gradare a evenimentelor de la *„A trecut întâi o boare“* la *„Svonul prin livezi coboară“,* la emoția *„păstăii de sulcină“,* la regretele petuniilor, la spaima florii-soarelui, la hotărârea buruienilor de a se călugări şi până la alaiul de frunze moarte al toamnei. Se cuprinde, de fapt, drumul de la viață la moarte, de la vară la iarnă, ca o exprimare a maturității artistice, pe care a atins-o poetul.

El ştie să îmbine tragicul cu ironia, delicatețea cu critica socială, tradiția cu modernismul, realismul cu romantismul, simplitatea cu originalitatea, trăirile proprii cu cele ale gâzelor. El ştie să ascundă o elegie într-o rapsodie, un pastel într-o satiră, fantezia în realitatea concretă.

d) Stilul lui George Topârceanu se caracterizează prin simplitate şi echilibru clasic, prin cuvinte şi expresii unice, prin folosirea alegoriei, prin oralitate, prin folosirea neologismelor sau a cuvintelor rare în rimă: *„podgorii“ – „contradictorii“, „melopeelor“ – „cucurbitaceelor“, „glorie“ – „iluzorie“, „campanulă“ – „libelulă“, „schivnice“ – „potrivnice“, „mătrăguna“ – „una“, „măselariță“ – „stareță“, „inaniție“ – „poliție“, „mizerabilă“ – „iremediabilă“, „răstoacă“ – „provoacă“, „stranie“ – „bejanie“.*

Alegoria, ca procedeu poetic, utilizat de George Topârceanu, reia parcă procedeul utilizat de poetul popular în *Miorița***.** Personificările: *„De mirare parcă-şi ține / Vântul respirația“, „zâna melopeelor“, „Un salcâm privi spre munte“, „Toate florile şoptiră“, „petuniile / Stau de vorbă între ele“, „Lișițele-ncep să strige“* au la bază mitul comuniunii dintre om şi natură. Metaforele au un aspect particular, fiindcă au aceeaşi particularitate, analogia continuă cu viața umană: *„spaima florilor“, „zâna melopeelor“, „Doamna cucurbitaceelor“.* Alte metafore vizează o expresie originală: *„Juvaer de smalț şi aur / Cu sclipiri de platină“.*

Metonimiile au la bază substituția cauză–efect: *„De emoție... o păstaie de sulcină / A făcut explozie, Floarea-soarelui, bătrână, / De pe-acum se sperie / C-au să-i cadă în țărână / Dinții, de mizerie“.*

Uneori, metonimiile se împletesc cu alte figuri de stil ca, de exemplu, personificarea: *„... dalia / Ca o doamnă din elită / Îşi îndreaptă talia“,* petuniile se întreabă: *„Ce ne facem fetelor?“,* în timp ce autorul consemnează: *„Farmec dând regretelor“.* Efectul se împletește, în acelaşi timp, cu trăirea psihologică a eroinelor.

Aliterațiile şi asonanțele sintetizează raportul dintre cuvintele care alcătuiesc un context: *„Şi din **pap**ură-l **p**rovoacă / Cu **p**relungi a**pl**auze“,* în

care repetiția lui *p* sugerează zgomotul palmelor. În aliterația *„C-un **b**âtlan de **b**aştină“* sugerează zgomotul convorbirii — rumoarea.

Scriitorul introduce dialogul, interogația retorică, aluzia, contrastul, pentru a da viață acestui poem complex, care justifică interpretarea lui ca rapsodie sau ca meditație, ca poem sau ca pastel, ori ca satiră socială, adică situându-l pe punctul de interferență al mai multor specii literare şi al mai multor programe estetice.

35. I.Al.Brătescu-Voineşti — *Puiul*

I.Al.Brătescu-Voineşti s-a născut la Târgovişte, în 1868, într-o familie înstărită, cu obiceiuri patriarhale. Va colabora, îndemnat de criticul Garabet Ibrăileanu, la *Viața Românească,* cu schițe, nuvele şi povestiri. Ele vor forma substanța volumelor *În lumea dreptății* –1907, *Întuneric şi lumină* – 1912, *Nuvele şi schițe* – 1903. A mai scris drama *Sorana***.**

a) Schița *Puiul* de I.Al.Brătescu-Voineşti este realistă, fiindcă tema şi subiectul sunt luate din realitatea naturii. O prepeliță, venită din Africa, îşi face în marginea unei pădurici un cuib, în care depune şapte ouă şi scoate şapte pui. Ea hrăneşte puii cu boabele rămase pe mirişte. Puiul cel mare a fost prins de un flăcău, dar acesta îi dă drumul. El nu a ascultat de mama lui şi a fost mustrat.

Puilor le cresc aripile şi mama lor îi învață să zboare. Sosirea unui vânător aduce o întâmplare dramatică în viața prepeliței. Ea izbuteşte să-l înşele pe vânător, zburând în dreptul câinelui, pentru ca acesta să nu poată trage. Puiul cel mare nu ascultă de sfatul mamei şi zboară din cuib. Este rănit şi cade în lăstăriş, rupându-şi o aripă. Prepelița îşi dă seama că el este pierdut, dar îşi ascunde durerea. Finalul este anunțat treptat. Miriştea este arată, apoi este cules porumbul şi cade bruma. Păsările (cocorii, rândunelele) încep să plece. Prepelița întârzie, fiindcă nu se îndură să se despartă de puiul schilodit şi disperat. Venirea crivățului o hotărăşte să plece, pentru a-i salva pe ceilalți. Puiul, rămas singur la marginea lăstărişului, stă zgribulit de frig. Scriitorul îşi imaginează moartea puiului asemeni celei a oamenilor. La început, din cauza frigului, are dureri mari. Apoi simte o piroteală şi retrăieşte crâmpeie din scurta lui viață: carâmbul cizmei vânătorului, aripa caldă a mamei, miriştea. Moare cu ghearele împreunate, schițând gestul uman al rugăciunii.

Ideea este moralizatoare, deci clasică. Copiii ce nu-şi ascultă părinții vor trăi dramatic experiențe triste şi grave, care îi vor face să înțeleagă valoarea sfatului părintesc.

Personajele au un caracter tipic. Prepelița reprezintă tipul mamei iubitoare, puiul cel mare — tipul copilului neascultător. Vânătorul reprezintă tipul ucigașului, răul, cel care distruge și arată raportul profund greșit dintre om și viețuitoare.

b) *Puiul* este o alegorie, adică o povestire cu personaje din lumea animalelor, plantelor, păsărilor, cărora li se dau, prin personificare, calități și trăiri omenești.

Această alegorie are în vedere cultivarea unor comportamente sociale morale, determinate de ascultarea părinților. O dată cu creșterea lor, copiii trebuie să învețe normele de conduită socială. Ei trebuie să știe cum să se comporte în familie, în societate, în împrejurările grele ale vieții. Prepelița este asemeni unei mame grijulii, preocupată să le dea puilor tot ceea ce este mai bun. Ea îi ocrotește sub aripile ei de soare, ploaie, frig. Își pune viața în primejdie, când vine vânătorul, atrăgându-l spre lăstăriș pentru a-și salva puii. Îl ceartă pe puiul cel mare, când face prima greșeală, și, din neascultare, este prins de un flăcău. Cea de-a doua greșeală puiul o va plăti scump. Este rănit și nu va mai putea zbura. În inima prepeliței, ca în cea a unei mame, se dă o luptă sfâșietoare: să rămână cu puiul schilod sau să plece ca să-i salveze pe ceilalți de gerurile iernii. Scriitorul imaginează întrebări și răspunsuri umane între prepeliță și puiul rănit. El atribuie celor două personaje sentimente umane sau hotărâri ca acea luată de prepeliță, când pleacă cu puii sănătoși. Puiul cel mare este egoistul, care caută să scape el, fără să-i pese de ceilalți. Pedeapsa, pe care o ia, are un caracter moralizator. Cel care nu-și pune sufletul său în primejdie, ca prepelița pentru ceilalți, și-l va pierde, va rămâne singur în gerul aspru al vieții. De aceea, personajele au un caracter general: prepelița este iubirea părintească a mamei, puiul cel mare este neascultarea specifică tinerilor, care vor să-și arate curajul, independența. Ei calcă porunca *„Să cinsteşti pe tatăl şi pe mama ta“* și ieșirea în afara legii are consecințe tragice.

c) Stilul utilizat de I.Al.Brătescu-Voinești este realist. El utilizează termeni expresivi ca: *„lăstăriş“, „cu sens de pădurice“, „mirişte“, „pârloagă“, „preajmă“, „piroteală“, „schilod“, „carâmb“, „alică“, „herete“, „a se pitula“*. Pentru a ne sensibiliza și pentru a ne sugera o analogie între viața oamenilor și cea a păsărilor, scriitorul utilizează alegoria, împrumutând, prepeliței și puilor, un comportament uman, exprimat și prin dialoguri. De exemplu, când vine vânătorul, prepelița le spune puilor:

„— Eu o să zbor, voi să rămâneți nemișcați; care zboară e pierdut. Ați înțeles?“

Acest comportament rațional al prepeliței este sugerat prin felul în care zboară în dreptul câinelui, pentru ca vânătorul să nu poată trage, dar și ca

să-i îndepărteze de cuib şi de pui. Această îmbinare între descriere, narațiune şi dialog dă textului momente de intensitate ca reproducerea cuvintelor vânătorului: *„Unde fugi? înapoi, Nero!”*

Scriitorul ştie să folosească construcții expresive ca: *„sub un cort“, „ochişorii ca nişte mărgele verzi“, „a rămas împietrit“, „aripă moartă“, „puii au clipit din ochi“, „fâşâitul unui câine“, „bătaia puştii“, „ca sticla“, „moartă de oboseală“, „au întors locul“, „ger aprig“, „zburând în rasul pământului“,* folosind comparații, metafore, metonimii, personificări, epitete etc.

Astfel, pentru a reda imaginea iernii, el utilizează termenul expresiv *„preajmă“,* epitetul şi metafora *„haina albă şi rece a iernii“,* comparația şi aliterația *„senin ca sticla“.*

Simbolizarea sugerează intenționalitatea umană: *„pică mort cu degetele ghearei împreunate ca pentru închinăciune“,* aşa cum dedicația de la începutul povestirii (*„Sandi, să asculți pe mămica!*) arată intenția moralizatoare a autorului: *„Cine nu-şi ascultă părinții, îşi pierde viața şi sufletul“.*

36. Duiliu Zamfirescu — *Viața la țară*

Viața şi activitatea literară. S-a născut la Plăineşti lângă Râmnicu-Sărat la 30 octombrie 1858. Tatăl său era arendaşul Lascăr Zamfirescu la Plăineşti. Mama, Sultana, era sora arhitectului Mincu. Şcoala primară şi gimnaziul le face la Focşani şi liceul la Bucureşti. Face Facultatea de Drept la Bucureşti şi audiază cursurile Facultății de Litere. În 1880 este supleant la Hârşova, în 1881 procuror la Târgovişte. Va colabora la „România liberă”, la „Literatorul”, „Convorbiri literare”. Intră în diplomație din 1885 şi este secretar de legație la Roma. Se căsătoreşte cu Henriette Allievi, fiica unui senator şi a unei contese. Duce o viață de saloane. Va fi transferat apoi la Atena, Bruxelles, Budapesta. Va fi secretar general la Ministerul de Externe (1906) şi membru în comisia europeană a Dunării. A fost deputat şi ministru. Moare la Văratec în 3 iunie 1922 şi este înmormântat la Focşani.

Activitatea literară este alcătuită din:

– versuri: „Imnuri păgâne”, „Poezii nouă”

– nuvele: „Inundația”, „Noapte bună”, „O muză”

– romane: „Viața la țară”, „Tănase Scatiu”, „Îndreptări”, „În război”, „Anna“, care alcătuiesc ciclul Comăneştenilor. Apoi va mai scrie „Lume nouă lume veche” şi „În fața vieții”.

Din activitatea sa ca dramaturg menționăm: „Lumina nouă”, „O amică”, „Poezia despărțirii”, „Voichița”.

a) *Viața la țară* face parte din Ciclul Comăneştenilor, alcătuit dintr-o serie de cinci romane: *Viața la țară, Tănase Scatiu, În război, Îndreptări, Anna.* Scriitorul este tezist, deşi nu accepta teoriile lui C.D. Gherea. Regretul său după o lume, care apunea la sfârşitul secolului al XIX-lea, o lume a clasei feudale, idealizată de apartenența sa la o conştiință națională şi de exilul său diplomatic în Italia, îl găsim în *Viața la țară.* În *Tănase Scatiu,* pe care-l definea prin mitocanul de Scatiu, el vrea să critice lumea burgheză, o lume aproape nouă: *„lumea arendaşilor“* în ascensiune pe temeliile unei idei politico-sociale a răposatului Brătianu. Ciclul va fi, deci, expresia unui protest antiburghez, a ostilității scriitorului față de partidul liberal şi o continuare a tradiției marilor clasici I.L.Caragiale, Mihail Eminescu, I.Slavici, care au avut aceeaşi atitudine critică. De aceea scriitorul îşi propune: *„am să judec pe pârliții de arendaşi ajunşi bogați, factori politici, falşi în întâia şi a doua generație“*, fiindcă îi repugnă, ceea ce este degradant în valorile umane. De aici interferența de realism, de clasicism şi de romantism în structura romanelor sale. De aceea, în romanul *În război,* el este la mare distanță de versiunea oficială, care făcea din rege şi capii politici liberali câştigătorii războiului, ci laudă pe ofițerii şi soldații, care făcuseră dovadă patriotismului autentic, ei reprezentând „poporul acesta“.

Caracterul moralizator, de factură clasicistă, se va accentua în *Îndreptări* şi *Anna* şi de aceea ele rămân mai slab realizate sub raportul valorii literare. La trecerea timpului, rămân doar valorile, alegându-se mai ales acele creații, care au un rol important în evoluția fenomenului literar. Rolul şi locul romanelor lui Duiliu Zamfirescu este de a fi o verigă importantă în lanțul istoriei literare, a romanului românesc, reprezentat prin momente semnificative marcate de: Nicolae Filimon, Ioan Slavici, Duiliu Zamfirescu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Mateiu Caragiale, George Călinescu, Marin Preda, Augustin Buzura.

b) *Viața la țară* este un roman realist, fiindcă *tema* o formează viața rurală românească de la sfârşitul secolului al XIX-lea, marcând momentul de apus al clasei feudale şi apariția burgheziei rurale, reprezentată de arendaşi. Altfel spus, este momentul penetrării relațiilor de producție capitaliste în viața rurală românească, continuând în alte condiții social-istorice pe Ioan Slavici.

Dinu Murguleț este personajul principal al romanului şi reprezintă categoria socială a boierimii tradiționale, alături de Saşa Comăneşteanu, Matei Damian şi Mihai Comăneşteanu. Acțiunea romanului este simplă,

fiindcă aşa este viaţa patriarhală, dar începe cu momentul declanşării conflictului. Tănase Scatiu şi mama sa Profira vin în vizită la Dinu Murguleţ, ca vecini de moşie, cu un scop bine precizat, acela de a pune la cale o mezalianţă, adică căsătoria dintre grosolanul şi obraznicul Tănase Scatiu şi Tincuţa, fiica lui Dinu Murguleţ. Este un mod în care arendaşul Tănase Scatiu, după ce pune mâna pe o moşie, vrea să mai obţină una, pe cea a lui Dinu Murguleţ. Asocierea dintre Dinu Păturică, arivistul fanariot brutal, fără scrupule, din romanul *Ciocoii vechi şi noi* de Nicolae Filimon, şi Tănase Scatiu este uşor de făcut.

Scena este bine realizată, conturând de la început personajele şi îmbinând analiza psihologică cu creaţia. Obraznica Profira, mama lui Tănase Scatiu, se preface că leşină, pentru ca să fie invitată în casă, îi impută lui Dinu Murguleţ că-i „fudul“ şi nu vine să-i vadă, face gafa să-i spună lui Dinu Murguleţ că ţine moşia de la Eforie pe nimic. La urmă aruncă cuvintele: *„Ce zici, vecine, ne-ncuscrim?“*, ceea ce produce reacţia de după plecarea lor a lui Dinu Murguleţ, care nu-şi poate imagina cum un mojic ca Tănase Scatiu are impertinenţa să vină cu intenţia de a-i cere fata în căsătorie.

În casa lui Dinu Murguleţ locuieşte sora sa Diamandula, care, fiind în vârstă, îşi trăieşte ultimele zile, aşteptând pe fiul ei Matei Damian să se întoarcă de la studii din Italia. Venirea acestuia este un eveniment şi deplasează întreaga familie la gara Ciulniţa. Moartea bătrânei este urmărită cu multă fineţe de analist. Dialogul dintre Diamandula şi Matei Damian este bine chibzuit, când aceasta îi spune să încerce s-o cunoască pe Saşa Comăneşteanu, să-i promită că va rămâne în ţară, că nu va înstrăina moşia şi să-l ajute pe Dinu Murguleţ, fiindcă are probleme financiare. Apoi romanul capătă o tentă romantică prin idila dintre Matei Damian şi Saşa Comăneşteanu, dublată de idila dintre Mihai Comăneşteanu şi Tincuţa.

Caracterul realist al romanului este accentuat atât prin discuţiile dintre Dinu Murguleţ şi Matei Damian, când, respectând dorinţa mamei sale, Matei îi dă o sumă mare de bani ca zestre pentru Tincuţa şi, în acelaşi timp, ca să-l scape de datoriile pe care le avea. Realist este mai ales în conflictul dintre ţărani şi Tănase Scatiu, dintre ţărani şi autorităţi, când, cu ajutorul acestora, Tănase Scatiu vrea să le fure pământurile.

Schingiuirea ţăranilor de către subcomisarul plătit de Tănase Scatiu este o prefigurare a finalului din romanul *Tănase Scatiu,* de fapt partea a doua a romanului *Viaţa la ţară.* Însuşindu-şi moşia lui Dinu Murguleţ, pe care îl ţine sechestrat după moartea Tincuţei, Tănase Scatiu, cu obrăznicia şi impertinenţa sa, are curajul să vie la moşia lui Dinu Murguleţ să-l răpească şi să-l agreseze. Ţăranii prind de veste şi-l vor ucide pe Tănase Scatiu. Sunt pagini, care pun în evidenţă vâna de scriitor realist a lui Duiliu Zamfirescu,

ca precursor al lui Liviu Rebreanu în realizarea romanului românesc modern. Masa țărănească ne apare condusă de exponenți ca Lefter, Stoica, dar, în general, este nediferențiată, iar viața satului nu este cunoscută de autor şi nu apare în roman. Se urmăreşte în general viața clasei dominante, a boierimii rurale, ceea ce dă romanului o notă de clasicism.

c) Caracterul romantic al romanului se concentrează în jurul eroinei Saşa Comăneşteanu, comparată de criticul Garabet Ibrăileanu cu eroinele romanelor lui Turgheniev sau Tolstoi, prin delicatețea şi frumusețea spirituală. Ea îl aşteaptă pe Matei Damian să se întoarcă de la studii, fiindcă îl iubeşte şi-i este credincioasă, deşi între ei nu era nici o relație, care s-o îndreptățească. Ea îşi creşte fratele şi surorile (Mihai Mary, Victoria) ca o mamă, de aceea, când Dinu Murguleț îi vorbeşte de căsătorie, ea îi spune că are o familie. Harnică şi pricepută, ea îşi administrează singură moşia, introduce chiar mijloacele mai moderne pentru a mări producția agricolă şi se miră că Matei Damian, care este atât de nepriceput, vrea să rămână la țară, să-şi administreze moşia singur. Când Dinu Murguleț vine s-o pețească, fiind trimis de Matei Damian, ea la început refuză să discute problema, dar, aflând cine o cere în căsătorie, rosteşte cu obrajii roşii: *„Asta e altă vorbă“*, cuvinte simple, dar cu o încărcătură emoțională. Râde printre lacrimi, se uită încurcată în pământ, fiindcă a sosit clipa atât de mult visată. Când Dinu Murguleț o întreabă pe ce se întemeia, ca să-l aştepte pe Matei Damian, ea spune, în câteva cuvinte simple, adevărul:

„— Eu nu mă întemeiam pe nimic, zise rar, eu îl iubeam“.

Ca s-o încerce, Dinu Murguleț îi strecoară ideea că Matei Damian o cere în căsătorie, ca să împlinească dorința mamei sale, Diamandula. Saşa se uită la el cu frică, parcă soarta *„i-ar fi atârnat de vorbele lui“*. De aici tactica şi strategia lui Dinu Murguleț de a amâna discuția căsătoriei după întoarcerea Saşei Comăneşteanu de la Paris. Este căutată de Matei Damian, care vine la moşia ei şi o găseşte aşteptându-l. Scena este construită cu o mare economie de mijloace, dintr-un dialog simplu şi sensibil:

„— Tare mi-eşti dragă!...dragă, ca sufletul!...Ştii?

— Da...

– Cât se poate de mult şi de tare!...

— Da...

— Şi eşti de acum a mea...toată, întreagă, cu păr, cu ochi, cu suflet şi cu tot.

— Cu tot.

— Şi nu mai pleci.

— Dacă vrei, nu mai plec.”

Scriitorul ştie că lucrurile mari, hotărârile decisive, ideile importante nu au nevoie de cuvinte multe, de fraze complicate, fiindcă ele sporesc

ambiguitatea. Procedeul creației va fi reluat în dialogul dintre Matei Damian şi Saşa Comăneşteanu, după întoarcerea acesteia de la Paris. Saşa îi impută lui Matei, că n-a aşteptat-o la gară, fiindcă era angrenat cu Dinu Murguleț în aplanarea conflictului dintre țărani şi autorități. Acesta i-a luat la el pe magistrați, pe avocat şi i-a scos pe țărani din mâna jandarmilor. Matei îi aminteşte că nici ea n-a venit să-l întâmpine la gară, când s-a întors din străinătate:

„— Într-adevăr, zise ea, dar nu puteam veni.

— Ca să nu rămână biata mamă singură?

— Ca să nu rămâie singură, da, şi ca să nu afli dumneata prea curând ceea ce voiam să ascund şi ceea ce totuşi ai aflat foarte repede."

Când autorul vrea să pună în gura lui Matei cuvinte cu vădită tentă literară, Saşa îl întrerupe: *„Cu o frază din Glück şi două versuri din Homer, aş crede că te văd sosind din pământul fericit al Câmpiilor Elysée, unde primăvara eternă încinge trunchiul copacilor cu iederă verde..."*

Ea vrea o realitate simplă, o fericire omenească, casnică, familiară, intimă, totală, fără martori:

„Ce fericiți o să fim după...când...mă vei lua. N-o să ne ducem nicăierea nu-i aşa? Am să-ți cânt câte ceva seara, aici în casa noastră, singuri la foc..."

Cuvintele lui Dinu Murguleț, luate din *Psaltire,* dau un sens adânc relației dintre Saşa Comăneşteanu şi Matei Damian, fiindcă nu există fericire fără Dumnezeu, nici frumusețe spirituală: *„Ca să puie întru Dumnezeu nădejdea lor şi să nu uite lucrurile lui Dumnezeu şi poruncile lui să le caute"*.

d) Stilul lui Duiliu Zamfirescu se caracterizează prin spiritul critic, acuratețea, împletirea analizei psihologice cu creația, ca trăsături ale apartenenței la estetica realistă; prin echilibrul, armonia, simplitatea, claritatea ce caracterizează clasicismul; prin delicatețea, sensibilitatea, discreția, afectivitatea ce nuanțează romantic textul romanului.

Când Matei Damian, venit din Italia, poartă un dialog cu mama sa Diamandula, scriitorul introduce metafora epică a fulgului, încărcând-o cu valorile unei meditații discrete pe tema *fortuna labilis:*

„Gândul bătrânei, liberat deocamdată de durerea fizică ce o stăpânea, rămânea plutitor în aer şi se anina de fulgul de pe pernă; gândul lui, încremenit de apropierea morții, se destindea prin curiozitate şi urmărea pe acela al mame-sei, ocupat de un fulg".

„ — Aşa este: „nici atât nu facem."

Când Dinu Murguleț le comunică celorlalți hotărârea lui Matei Damian şi a Saşei Comăneşteanu de a se căsători, o face simplu, clar, solemn, cu afectivitate şi delicatețe:

„— Ascultați la mine: Știți că Saşa este fata mea, fiindcă tată-său, Dumnezeu să-l ierte, m-a lăsat cu limbă de moarte părintele ei sufletesc. Acuma vine dumnealui Matei Damian, nepotu-meu, şi mi-o cere de legitimă soție iar eu i-o dau.

Saşa se făcuse roşie ca un măr. Conu Dinu se apropie de ea şi, luându-i o mână, o pune într-a lui Matei. Toți se sculară în picioare."

Caracterul moralizator de factură clasicistă este introdus în roman fără ostentație, simplu şi poate fi rezumat de cuvintele rostite de Dinu Murguleț: *„Asta este: să umblați în poruncile Domnului şi să fiți norociți voi şi copiii voştri! zise bătrânul ca încheiere la cuvântarea sa."*

Tincuța, dusă de mama ei Sofia pe la Bucureşti, îşi însuşeşte conceptul de *carpe diem,* participă la baluri, vrea să trăiască în petreceri, uită de cuvântul pe care l-a dat lui Mihai Comăneşteanu şi, sub influența mamei sale, face greşeala de a se căsători cu Tănase Scatiu. Scriitorul îşi pedepseşte eroina cu o viață de mizerie, încheiată cu moartea, arătând unde duce o viață trăită fără principii morale, dominată de interese meschine.

Eroii sunt bine conturați, sunt vii, trăiesc cuvintele pe care le rostesc, chiar dacă uneori sunt stângace şi puțin potrivite. Scriitorul ştie să mânuiască arta descrierii: *„Dar ochii ei adânci aveau o privire atât de preocupată, încât se vedea din genele lor, ce se mişcau gânditoare, că mintea e în altă parte. Gura zâmbea, umedă de fericire. Mâna stângă, cu care arunca zarul, tremura."*

Duiliu Zamfirescu rămâne în aria literaturii române un scriitor realist de factură clasicistă, dar şi romantică.

37. Garabet Ibrăileanu

Viața şi activitatea literară. Născut la 23 mai 1871 la Târgu Frumos ca fiu al unui funcționar din Roman, care ia în arendă la Băceşti o moşie. Face şcoala primară la Bacău şi Roman şi gimnaziul la „Roman-Vodă" şi apoi liceul „Codreanu" din Bârlad. Tatăl moare în 1887 şi o va duce greu. Va scoate la Roman revista „Şcoala nouă" cu Eugen I. Vaian. Apoi va colabora la „Evenimentul literar" din Iaşi şi „Lumea nouă" din Bucureşti. Îşi ia licența în 1895 şi a fost profesor la Liceul Internat „C. Negruzzi" din Iaşi şi din 1912 la Facultatea de Litere din Iaşi după ce îşi dă doctoratul cu „Opera literară a d-lui Vlahuță".

A condus revista „Viața Românească" influențând în sens realist dezvoltarea literaturii. Cartea sa: „Spiritul critic în cultura românească" este de fapt o axiologie realistă.

Activitatea sa literară va mai fi concretizată şi prin următoarele cărţi: „Scriitori români şi străini”, „Note şi impresii”, „Scriitori şi curente”, „Studii literare”, multe articole şi romanul „Adela”.

37.1. Garabet Ibrăileanu — *Adela*

Romanul *Adela* - Jurnalul lui Emil Codrescu - este realizat la punctul de interferenţă dintre realism şi romantism. Acţiunea romanului se petrece la Bălţăteşti o mică staţiune situată pe şoseaua ce leagă oraşele Piatra Neamţ de Târgu Neamţ în apropierea intersecţiei cu un drum spre Mănăstirea Văratec. Ambianţa este cea de la începutul secolului XX, când grupul de la Viaţa Românească obişnuia să se retragă vara la munte.

Eroul principal este un medic, Emil Codrescu, care a dus o viaţă de intelectual ascet, cu puţine relaţii sociale. El are pasiunea cărţilor, *“înoată în probleme”* şi personalitatea lui rece, cumpănită a omului de ştiinţă pune un diagnostic eului său sentimental, care o idealizează pe Adela (de fapt Adelaida), fiindcă este cuprins de o mistuitoare iubire.

Evenimentele sunt mărunte, structura epică este aproape inexistentă, eroii sunt sumar conturaţi cu mijloace realiste.

Domnul Dimitriu (Calistrat Hogaş) este *“original personaj”, “superb de sănătate şi de veselie”, “tăiat în proporţii ciclopice, cu o faţă de satir bătrân încadrată de o barbă gălbuie, rară şi găurită de doi ochi mici, verzi, pătrunzători, care râdeau parcă necontenit singuri fără participarea feţei, cu o pălărie cât o roată de trăsură, cu o manta imensă şi cu ciorapii roşii...”*

Emil Codrescu spiritual, adept al moralei practice este asemănat de Adela cu prinţul Andrei Bolkonsky din romanul *Război şi pace* de Lew Tolstoi, fiindcă *“rece şi ironic în aparenţă, sensibil şi chiar sentimental în realitate”*, oscilează ca să se apropie de Natașa, s-o ierte, aşa cum va ezita şi eroul lui Ibrăileanu *“de a se apropia cu toată convingerea de formele palpabile ale vieţii”*. Drama lui Emil Codrescu este a unui “*cvadragenar intempestiv şi pervers de lucid”*, fiindcă hipersensibilitatea lui este aproape maladivă. Inteligenţa lui dornică de sensuri neprevăzute *“acţionează în sensul unei dialectici proprii, în afara logicii obişnuite. De aceea însăşi Adela cu toată dragostea pentru el rămâne derutată în faţa ezitărilor şi inconsecvenţelor”*. De aceea îi spune: *“Mata nu vrei niciodată ceea ce vrei”*.

Emil Codrescu apare structurat pe două planuri: contemplativ - pasionat dar şi critic - dizolvant.

Adela este *“un bloc de frumuseţi vii şi calde”*, spontană, fără reflexe şi calcule. Dacă pentru Emil Codrescu *“Adela este o iluzie paradisiacă, şi nu trebuie să devină o realitate”*, *“stînca pe care creşte floarea reginei”*, inabordabilă *“din cauza prăpastiei care te desparte de ea”*, deşi *“E cu*

neputință să fi existat cândva pe planetă o apariție mai încântătoare". Ea este pentru el **donna angelicata** adică femeia înger; *"cuvântul înger nu s-a potrivit unei trecătoare apariții umane, ca acestei ființe în adevăr angelice"*.

Caracterizarea eroinei se face din linii succesive. Ea refuză ideea formulată de Turgheniev că se apropie de femeie ca de un sanctuar: *"Nu suntem sanctuare"*. Umorul cu care își apropie natura și lucrurile este duios și simplu. Florile au personalitate. Unele sunt *"sentimentale"*, altele *"impertinente", "copii"* sau *"cucoane mici"*.

Modelul pentru Adela este *"Fata pe care ai iubit-o la optsprezece ani și n-ai mai văzut-o de atunci, o iubești toată viața"*. În *Amintiri* G. Ibrăileanu mărturisește că la Roman la optsprezece ani *"o afacere mai mult de imaginație decât de romantism"* i-a lăsat o amintire cu rezonanțe de voluptate spirituală.

Limbajul arhaizant utilizat este realist: până (pt. până), saltarele (pt. sertarele), evantaliu (pt. evantai), adinioarea (pt. adineaori). Realist este și procedeul analizei. De aceea G. Călinescu remarca la apariția romanului (1933 - ed.I): *"Cel mai bun roman de analiză pe care îl avem"*. Sobrietatea stilului face ca bogăția de nuanțe, de idei, să fie condensată, a unui scriitor psiholog, de formație științifică. De aceea cuvintele lui G. Călinescu sunt pe deplin justificate: *"Nu găsești în acest roman nici un cuvânt de prisos, nici o descripțiune pentru ea însăși, nici o alunecare pe neaua purei străluciri"*. (Adevărul literar și artistic 1933, 652, p. 1).

Remarca lui Emil Codrescu din finalul romanului: *"A trecut fericirea pe lângă mine și nu i-am pus mâna în piept?"* este un prilej de meditație, fiindcă în cele mai importante momente ale vieții nu realizăm importanța lor, nu știm să le trăim, nu știm să acționăm. De aceea o greșeală făcută la tinerețe ne poate costa până la bătrânețe.

38. Mihail Sadoveanu

Viața și activitatea literară. S-a născut la Pașcani la 5 noiembrie 1880 ca fiu al avocatului Alexandru Sadoveanu și al Profirei Ursachi. Face gimnaziul la Fălticeni, apoi Liceul Național din Iași. Din 1904 pleacă la București, colaborează la Sămănătorul. Se retrage apoi la Fălticeni și după apariția revistei „Viața românească" în 1906 la Iași vine al Iași, unde va realiza partea cea mai importantă a creației sale. A fost director al Teatrului Național din Iași. În 1921 devine membru al Academiei Române. A primit distincții numeroase ca doctor honoris causa al Universității din Iași și Premiul de stat. Moare în 1961.

Activitatea literară va fi foarte bogată, fiind alcătuită din romane: Șoimii (1904), Neamul Șoimăreștilor (1915), Nunta domniței Ruxanda (1932), Zodia Cancerului (1929), Baltagul (1930), Frații Jderi (1935-42), Creanga de aur (1933), Nicoară Potcoavă (1952), din povestiri: Dureri înăbușite (1904), Crâșma lui moș Precu (1904) La noi în Viișoara (1907), Bordeienii (1912), Hanu Ancuței (1928), Dumbrava minunată (1922), Țara de dincolo de negură (1926), Împărăția apelor (1928), Măria sa Puiul Pădurii (1931), Nopțile de Sânziene (1934), Valea Frumoasei (1938), Ochi de urs (1938), Ostrovul lupilor (1941), Nada Florilor (1951), Floare ofilită (1905), Însemnările lui Nicolae Manea (1907), Apa morților (1911), Locul unde nu s-a întâmplat nimic (1933), Cânele (1904), Balta liniștită (1908), Haia Sanis (1908).

38.1. Mihail Sadoveanu — *Hanu Ancuței*

a) *Hanu Ancuței* este o sinteză a universului sadovenian, fiindcă aici găsim toate temele şi motivele, programul său estetic, conceptele şi modelele narative, prototipurile umane, simbolurile şi timbrul sadovenian.

Hanul este un nucleu, un model de viață românească, are *„ziduri înalte ca de cetate“*, sugerând cetatea ideală a lui Platon în variantă moldavă, *„porțile îi stau deschise ca la domnie şi chiar Vodă Mihalache Sturza vine să vadă ochii Ancuței. C-aşa-i datina“*. Aici, din vremurile de demult, se păstrează obiceiul de a întemeia sfaturi, un fel de divan popular, sugerând *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea* de Dimitrie Cantemir, dar şi *Banchetul* lui Platon, într-o variantă rustică. Eroii vin să-şi depună comoara lor de înțelepciune aici, la Hanul Ancuței.

Ancuța ascultă şi reține toate povestirile, ştie tot ce se petrece în țara Moldovei, este o carte vie. Scriitorul insistă asupra ochilor ei spre a sugera rolul de simbol al conştiinței naționale şi sociale, pe care-l are eroina.

Ancuța este viața într-o continuă trecere, este frumoasă şi *„clipeşte domol ca o mâță dezmierdată“*, când o apucă de mână căpitanul Nicolae Isac. Hanul este o insulă a unui Eden pierdut în negura timpului, *„în neagra fântână a trecutului“*. Este universul național, dar şi o imagine a unui univers, creat de Mihail Sadoveanu. De aceea găsim în el firele narative, motivele şi temele, care vor fi dezvoltate în romanele lui Sadoveanu.

Firul **satul** şi **țăranul,** pe care-l găsim în povestirea comisului Ioniță de la Drăgăneşti şi în *Județ al sărmanilor,* va fi dezvoltat în *Nicoară Potcoavă, Bordeienii, Neamul Şoimăreştilor, Zodia Cancerului.* El îşi are originea în politica înțeleaptă a lui Ştefan cel Mare şi Sfânt de a construi puternice aşezări răzeşeşti la hotarele Moldovei, spre a o apăra. De aceea glorioasa sa domnie, sintetizată în *Frații Jderi,* se găseşte în centrul universului sadovenian, topind într-un tot firele narative, ca şi în *Hanu Ancuței.* Asemeni Împăratului Alb, Ştefan cel Mare şi Sfânt, călare pe albul armăsar

Catalan, are un destin de învingător. Eroii tind să devină arhetipuri, având trăsăturile sugerate de cartea de zodii, pe care o poartă la şold moş Leonte Zodierul. Realitatea se împleteşte cu legenda, iar mitul cu simbolul. Toate firele narative ale universului sadovenian îşi au punctul de început în *Hanu Ancuţei* şi se încheie în *Fraţii Jderi.*

b) Structura narativă este o continuă reluare a motivelor şi temelor universului sadovenian: iubirea şi natura, divanul şi judecata, istoria şi războiul, destinul şi adevărul, negoţul şi călătoria, satul şi biserica, viaţa şi moartea.

Ele îşi găsesc exprimarea printr-un erou-simbol, aşa cum cântecul îşi ia fiinţa printr-un glas sau instrument, aşa cum cântecele bătrâneşti şi doinele s-au ridicat din inimile lor *„ca flori pe morminte"*. Mihail Sadoveanu mărturisea, în discursul său de recepţie la Academia Română, că: *„panteonul meu literar, simplu şi rustic, fără podoabe ca natura, însă măreţ ca şi dânsa"* este alcătuit din *„păstorul necărturar"*, din *„Ion Neculce, din Ion Creangă, şi din marii săi înaintaşi"*, care exprimă *„sufletul cel veşnic al neamului*". Acest *„suflet al neamului"* este motivaţia şi scopul scrisului pentru Mihail Sadoveanu. Din el se generează universul sadovenian, este *„cântecul amintirii"* care transformă viaţa şi moartea într-un motiv esenţializat.

Eroii săi simbolici sunt surprinşi într-un moment din Marea Trecere spre împlinirea destinului lor. Numărul zece sugerează perfecţiunea, punctul pe i, trecerea spre o altă lume, momentul unic al mărturisirii, ca în estetica expresionistă. ţipătul lui Munch devine divan moldav.

Restructurarea este procedeul specific sadovenian, prin care o snoavă devine povestirea comisului Ioniţă din *Iapa lui Vodă,* un element de mit popular devine povestirea lui Moş Leonte Zodierul din *Balaurul.* Călugărul Gherman, de la Durău, transformă o legendă într-o povestire, *Haralambie.* În acelaşi mod o baladă, *Mioriţa,* devine nucleul povestirii *Orb sărac.* Ea este *„o bătaie de inimă a oamenilor, care au fost şi nu mai sunt pe acest pământ"*. Cântecul este *„o amintire esenţializată"*, de aceea şi căpitanul Nicolae Isac îngână *Cântecul cucului,* o meditaţie pe tema *fortuna labilis* în manieră populară, iar Constantin Moţoc îşi începe povestirea, cântând o doină de haiducie. Specificul naţional caracterizează textul sadovenian, dându-i o aură emanată de această conştiinţă naţională, sintetizată în cântec.

c) Motivele şi temele sadoveniene sunt centre, linii din care emană şi în care se concentrează toate povestirile şi romanele lui Mihail Sadoveanu.

Motivul **negoţul** şi **călătoria** se întrupează prin jupân Damian Cristişor, care realizează un roman de călătorie, concentrat într-o povestire despre nemţi, despre o altă lume cu trenuri, oraşe, care au case cu etaj, ceasuri, alte obiceiuri, alt mod de viaţă. Constantin Moţoc şi Vasile cel Mare pornesc în

călătorie ca *„doi negustori de treabă“*, căpitanul Neculai Isac *„trece cu cărăuşii şi cu antalele“*, ca să ducă *„vinuri la ţinutul Sucevei“*. În povestirea *Haralambie,* meşterul Ianache Coropcarul, adică negustor ambulant, îşi va asuma rolul de povestitor în *Cealaltă Ancuţă.* Comisul Ioniţă de la Drăgăneşti povesteşte, în *Iapa lui Vodă, „călătoria sa la târgul Ieşului“*. Cucoana Irinuţa, din *Balaurul,* călătoreşte mereu la târgul Romanului. Chiar Constandin, din povestirea *Orb sărac,* vine *„de la târgul cel mare al Chiului“* şi este dus *„de baba Salomeia la cetatea Domniei“,* ca *„să se roage la Sfânta Cuvioasa Paraschiva“*.

Motivul **satul** şi **biserica** este întrupat prin călugărul Gherman de la Durău, care se duce la Iaşi, ca să se închine la biserica Sfântul Haralambie, ridicată pentru pomenirea tatălui său, haiducul Haralambie, ucis de fratele acestuia Gheorghe Leondari. În *Judeţ al sărmanilor,* motivul are rolul de a defini momentul judeţului la *„Sfânta sărbătoare a Înălţării“,* când *„ieşea norodul de la leturghie“*. Motivul este prezent în aproape toate povestirile. Căpitanul Nicolae Isac ascultă *„clopotele de la Tupilaţi“*, Năstase Balomir s-a cununat chiar la Sfânta Mitropolie, comisul Ioniţă trage la han lângă biserica lui Lozonski, Toderiţă Catană este închis în turn la Golia, jupân Damian are *„un dar pentru Sfânta noastră maică Paraschiva“*, Ienachi Coropcarul vorbeşte despre *„un schit pe un colţ de stâncă, pe care l-a văzut la Sfântul Munte“*.

Cel mai amplu tratat este motivul **dragostea** şi **natura,** întrupat de Toderiţă Catană, care, în povestirea *Cealaltă Ancuţă,* o fură pe duduca Varvara. În *Istorisirea Zahariei Fântânarul,* duduca Aglăiţa şi Ilieş Ursachi izbutesc să-şi împlinească iubirea datorită unui concurs de împrejurări şi să fie căsătoriţi de Vodă Calimach, cu toată opoziţia boierului Dimachi Mârza. Idila dintre căpitanul Nicolae Isac şi Marga se termină tragic cu moartea eroinei şi rănirea căpitanului. Tragică este şi relaţia dintre mama părintelui Gherman şi haiducul Haralambie, ca şi căsnicia distrusă dintre Constantin Moţoc şi Ilinca. Chiar jupân Damian o sărută pe Ancuţa, după ce-i dă mărgele şi-i admiră frumuseţea. Natura dă cadrul unic al întâmplării. Idila dintre Marga şi căpitanul Isac se petrece la fântâna dintre plopi. În *Istorisirea Zahariei Fântânarul,* este poiana lui Vlădica Sas, în *Cealaltă Ancuţă,* la podul umblător de la Tupilaţi, în *Judeţ al sărmanilor* Constantin Moţoc se retrage în munte, *„sub cetină“*. Cadrul unic este o coordonată a stilului sadovenian.

Divanul şi judecata se definesc ca fiind tema celei de a zecea povestiri, care le încorporează pe celelalte nouă, adică evenimentele de la hanul Ancuţei. Este un model de viaţă gentilică, păstrat din vremurile de demult, este sfatul bătrânilor şi rămâne ca o componentă a datinii, a tradiţiei. Motivul este prezent în *Judeţ al sărmanilor,* unde judecata în faţa

obştei este un străvechi obicei. În povestirea *Haralambie,* avem divanul domnesc în care se hotărăşte pedepsirea haiducului Haralambie. În *Negustor lipscan,* cei prezenţi află, de la jupân Damian, că, în Lipska, un morar a câştigat procesul său împotriva împăratului.

Motivul **istoria şi războiul** devine, în povestirea *Haralambie,* lupta dintre haiducii conduşi de Haralambie şi soldaţii conduşi de Gheorghe Leondari. În povestirea *Cealaltă Ancuţă* avem lupta dintre Toderiţă Catană şi arnăuţii căpitanului Coste, în *Orb sărac* se vorbeşte despre războiul dintre Duca Vodă şi popor, în *Judeţ al sărmanilor* este uciderea boierului Răducanu Chioru.

Motivul **vânătoarea şi pescuitul** este prezent în viaţa de la hanul Ancuţei, unde *„oameni încercaţi şi meşteri frigeau hartane de berbeci şi de viţei ori pârpâleau clean şi mreană din Moldova“*. În povestirea *Istorisirea Zahariei Fântânarul,* boierul Dimachi Mârza organizează o vânătoare în cinstea domnului Calimach.

Adevărul este esenţa destinului uman, trăit de eroii sadovenieni, de aceea motivul **adevărul şi destinul** îl găsim întrupat parcă prin Moş Leonte Zodierul, care spune destinul fiecăruia din cartea ce-o poartă la şold. Adevărul pentru Platon este un principiu, pentru moş Leonte este zodia, pentru comisul Ioniţă este *„tot veninul cât l-am adunat în inima mea şi cât l-am moştenit de la morţii mei“,* pentru părintele Gherman de la Durău este *„inima mea râvnea către oameni“,* pentru Constantin Moţoc este setea de răzbunare, pentru orbul Constandin este sfânta maică Paraschiva.

d) Eroii sadovenieni formează serii ale unor prototipuri şi se diferenţiază prin nuanţe şi conexiuni. Este o artă subtilă şi rafinată de generalizare clasicistă, spre a-i proiecta în condiţia de arhetip.

Prototipul voievodul îl găsim în primele rânduri, proiectat arhetipal sub forma Împăratul Alb. El este continuat de Mihalache Sturza, care respectă datina şi vine să vadă ochii Ancuţei. Vodă Calimach devine naş pentru jupâniţa Aglaia şi Ilieş. Scriitorul se pregăteşte, prin aceste variante, să construiască imaginea lui Ştefan cel Mare şi Sfânt, actant al conştiinţei naţionale, în romanul *Fraţii Jderi.*

Prototipul boierul, conturat prin Dimachi Mârza, credincios al lui Vodă Calimach, va deveni, în *Fraţii Jderi,* comisul Manole Păr Negru, care cu fiii îl însoţeşte pe domnul Ştefan la vânătoarea de la Izvorul Alb. Figura lui Alexăndrel Vuza, boiernaşul care umblă după duduca Irinuţa a boierului Bolomir, va fi reluată prin imaginea lui Niculăeş Albu, care o fură pe jupâniţa Marusca. Tot astfel se poate face o analogie între boierul Răducanu Chioru şi Stroie Orheianu, din *Neamul Şoimăreştilor,* sau cu Năstase Bolomir, având semnele zodiei Scorpionului.

Prototipul negustorul pare a fi întrupat prin jupân Damian Cristişor, care va deveni poate Damian fiul, negustor în Polonia, al lui Manole Păr Negru din *Fraţii Jderi.* Seria este continuată de Ienachi Coropcarul, măruntul negustor, care a fost la Ierusalim şi la Sfântul Munte. Căpitanul Neculai Isac reprezintă seria voinicul, dar aduce antale de vin din Ţara de Jos. Ei sunt cei care realizează motivul negoţul şi călătoria.

Jupânițele sadoveniene sunt delicate ca duduca Varvara din *Cealaltă Ancuță,* cucoana Irinuța din *Balaurul,* duduca Aglaița din *Istorisirea Zahariei Fântânarul.* Ele îşi pun în primejdie viața pentru dragostea lor ca Marga din *Fântâna dintre plopi.*

În *Hanu Ancuței,* prototipul **haiducul-voinicul** este reprezentat printr-o serie de eroi: Haralambie, Gheorghe Leondari, Toderiță Catană, Vasile cel Mare. În universul sadovenian seria va fi continuată de: Cozma Răcoare, Tudor Şoimaru, Nicoară Potcoavă, Ionuț şi Simion Jder, din *Fraţii Jderi.*

Comisul Ioniță de la Drăgăneşti reprezintă seria **răzeşul,** pe care se înscriu Constantin Moțoc, Zaharia Fântânarul şi va fi amplificată prin Nichifor Lipan şi Vitoria Lipan din *Baltagul,* prin Tudor Şoimaru din *Neamul Şoimăreştilor.*

e) Programul estetic sadovenian este bine conturat în *Hanu Ancuței* şi deplin exprimat în *Fraţii Jderi.* El este o sinteză de realism şi romantism, cu elemente de clasicism, simbolism şi expresionism.

Realismul este o structură fundamentală a universului sadovenian prin faptul că temele, subiectele, conflictele, eroii sunt luați din realitatea social-istorică. Atitudinea critică a autorului este prezentă în *Județ al sărmanilor,* în *Iapa lui Vodă,* în *Cealaltă Ancuță,* în *Balaurul.* Ea va fi amplificată în *Nicoară Potcoavă,* în *Neamul Şoimăreştilor,* în *Zodia Cancerului.* Recrearea devine, în cazul lui Sadoveanu, o metodă de investigare a trecutului istoric, un mod particular al scientismului ca trăsătură a realismului. Eroii sunt, în creația lui Mihail Sadoveanu, mai mult decât tipuri umane reprezentative pentru spațiul carpato-dunărean; ei sunt ridicați la nivel de prototipuri şi chiar de arhetipuri. Astfel, comisul Ioniță ca prototip este răzeşul, ca tip uman este țăranul perseverent, ca arhetip este structurat pe principiul Adevărul. Moş Leonte Zodierul este țăranul sfătos, ca prototip este cititorul de zodii, ca arhetip reprezintă Armonia. Toderiță Catană este tipul oşteanului viteaz, ca prototip — voinicul, ca arhetip este structurat pe principiul Frumosul. Ancuța este tipul hangiței inteligente, ca prototip este negustorul, ca arhetip reprezintă datina, fiindcă aceasta este principiul autohton al Legii. Zaharia Fântânarul este tipul țăranului cuminte, ca prototip este fântânarul, ca arhetip sugerează principiul armonia (şi echilibrul), fiindcă poartă cumpăna. Această proiecție spre generalizare a

eroilor arată interferența realismului cu clasicismul, când e vorba de prototipuri, şi cu expresionismul, când e vorba de arhetipuri.

Romantismul este o dimensiune a programului estetic al lui Mihail Sadoveanu şi derivă din faptul că eroii, temele, subiectele, conflictele povestirilor au o structură afectivă: Toderiță Cătană, duduca Varvara, duduca Aglăiță, Marga, căpitanul Neculai Isac trăiesc întâmplări de dragoste. Unii eroi sunt excepționali ca haiducii Haralambie şi Vasile cel Mare. Întâmplările au un caracter excepțional ca în *Fântâna dintre plopi, Negustor lipscan, Balaurul, Orb sărac.* Avem şi elemente de fantastic ca în *Balaurul* şi în *Orb sărac* (minunea Sfintei Paraschiva).

Elementele simboliste sunt prezente prin mulțimea simbolurilor, care sugerează: fântâna, luna, cumpăna, sabia (Haralambie), calul *(Iapa lui Vodă).* Avem o profundă conexiune între om şi univers, ca o prezență a motivului comuniunii dintre om şi natură, dar şi a conceptului de corespondență. Eroii au nuanțe simbolice, precum sunt întâmplările pe care le trăiesc. Când au nuanțe de arhetipuri, ei arată influența esteticii expresioniste. Esențializarea, sinteza, cosmicizarea, mitizarea, spectacolul de întuneric şi lumină sunt prezente în text. Astfel, când în povestirea *Negustor lipscan,* Ancuța cu *„fânarul cel mare“* iese să-şi întâmpine oaspetele, *„lumina îi lumina obrazul“, „lunecând pe trupu-i de umbră“.* Se sugerează, ca în simbolism, că eroina este o imagine a conştiinței naționale, dar, în acelaşi timp, că ea este construită pe conceptul expresionist de cunoaştere, de aceea ea ştie tot ce se petrece în Țara Moldovei şi de aceea este o proiecție în lumină.

Mitizarea este folosită încă din primele rânduri, pentru a situa planul narativ între realitate şi poveste. Avem imaginea lui Alb Împărat, dar şi a balaurului, fiindcă *„atuncea a fost la Hanu Ancuței vremea petrecerilor şi a poveştilor“.* Mitizarea o avem şi în final, când prin han îşi face prezența duhul necurat. Ea devine mai subtilă prin numele eroilor. Astfel, comisul Ioniță este mereu gata de drum (Ioan înseamnă, în textul *Evangheliei,* înainte-mergătorul sau cel ce merge), de aceea cu el încep poveştile. Isac este un nume biblic şi aminteşte de un Eden, fie el şi moldav, iar Zaharia, care înseamnă sfârşitul, încheie seria povestirilor cu *Istorisirea Zahariei Fântânarul,* sugerând sintagma *„de la Cain la Zaharia“.*

Simbolizarea este un mod de a nuanța eroii şi întâmplările. Astfel, simbolul **fântâna** devine *„neagra fântână a trecutului“*, locul denumit *„Fântâna dintre plopi“* sau fântâna din poiana lui Vlădica Sas. Se stabileşte, astfel, o corelație subtilă a drumului prin fântâna conştiinței de sine a eroilor sadovenieni de la Neculai Isac sau Cozma Răcoare la Zaharia Fântânarul şi Kesarion Breb din *Creanga de aur.* Fiecărui erou îi este alăturat un simbol ca în literatura encomiastică: Moş Leonte Zodierul —

cartea, Ancuța — ochii dar și felinarul, călugărul Gherman — biserica, Constandin — cimpoiul, comisul Ioniță — calul, Năstase Bolomir — balaurul, mătușa Salomea — mărgăritarul, Zaharia Fântânarul — cumpăna, căpitanul Neculai Isac — fântâna.

Nuanțarea, expresivizarea se realizează prin cultivarea termenilor rari și dialectali: *„oploși", „ogrinji", „ocină", „osândă", „botfori", „seleaful", „hamgerul", „șleah", „tufecci-bașa", „neferii", „nagaică", „sorcovăț", „suvac", „coropcă", „șaică", „testemel"*, care caracterizează o situație, un erou. Astfel, cuvântul *„testemel",* în *Județ al sărmanilor,* devine o dovadă a vinovăției Ilincăi, cuvântul *„baider"* înseamnă prevederea lui jupân Damian.

Expresivizarea se realizează prin folosirea unor construcții ca: *„a prins a râde", „ochii subțiați a zâmbet", „să-și facă o samă", „la 15 a lunii lui august s-a rânduit divan"* și vădesc influența textelor vechi. Sadoveanu știe să creeze expresii poetice: *„am lăsat-o arzând în lacrimi", „lunecând pe trupu-i de umbră",* folosind chiar aliterații: *„s-a învălit întru întristarea sa", „cununia cu cucoana", „lumina lumii", „goneau gomănind"*.

38.2. Mihail Sadoveanu — *Baltagul*

a) *Baltagul* are ca punct de plecare balada *Miorița* și modelul ei compozițional este mereu expus ca un laitmotiv. Rolul măicuței bătrâne îl joacă Vitoria Lipan, însoțită de Gheorghiță, continuator al seriei păstorul moldovean.

Imaginea din balada *Miorița: „Mustăcioara lui / Spicul grâului / Perișorul lui / Pana corbului / Ochișorii lui / Mura câmpului"* este reluată cu alte cuvinte în textul lui Mihail Sadoveanu: *„La mustața aceea neagră și la ochii aceia cu sprâncene aplecate, Vitoria se uita ascuțit și cu îndârjire"*. Cuvintele *„ascuțit"* și *„cu îndârjire"* arată atitudinea eroinei, în a cărei minte imaginea lui Nichifor Lipan *„stăruie vie"*.

Prevestirea morții se realizează, pentru Vitoria, sub forma visului: *„Se făcea că vede pe Nichifor Lipan călare cu spatele întors către ea trecând spre asfințit o revărsare de ape"*. Este un mod de a parafraza versul: *„Că l-apus de soare"*. În același sens, ea înțelege mesajul cocoșului ca pe un eres tradițional: *„Dar cocoșul se întoarse cu secera cozii spre focul din horn și cu pliscul spre poartă. Cântă o dată prelung și se miră el singur"*. Acest *„se miră"* sugerează motivul comuniunii dintre om și natură. Când Vitoria pornește de la Dorna pe urmele lui Nichifor Lipan, i se pare că brazii sunt mai negri decât de obicei, ceea ce sugerează versurile: *„Brazi și păltinași / I-am avut nuntași"*. Simbolic este și locul omorului, la Crucea Talienilor, unde se oprește Vitoria ca să vadă dacă Lipan *„s-a înălțat la soare ori a curs pe o apă"*, ca mod de a reda epic versurile: *„Soarele și luna / Mi-au ținut cununa"*. Limbajul naturii este înțeles de Vitoria: *„Acum vedea*

adevărat şi bine că vântul a contenit. Căzuse jos în vale şi amuţise şi el. Semnul era vădit". Este sugerat versul: *„Vântul când o bate"*, în care vântul substituie răsuflarea păstorului şi, trecând prin cele trei fluiere, va cânta cântecul cunoscut de oi. De aceea: *„Oile s-or strânge / Pe mine m-or plânge / Cu lacrimi de sânge"*. Vântul echivalează cu suflarea păstorului, deci oprirea lui înseamnă oprirea răsuflării. Măicuţa bătrână, în baladă, merge: *„Pe toţi întrebând / Şi la toţi zicând"*. Tot aşa Vitoria Lipan merge, întrebând pe toţi, şi-i spune lui Gheorghiţă: *„— Iar. Ce vrei să fac, dacă asta-i slujba pe care o am?"*.

Versul din baladă *„Şi-are oi mai multe"*, care cuprinde motivarea omorului, capătă, în roman, forma cuvintelor rostite de cârciumarul Macovei: *„Acela avea două părţi din oi şi ceilalţi doi numai a treia parte"*. Versul *„Că-i mai ortoman",* adică om drept, se traduce în textul romanului: *„Cel cu căciula brumărie a scos din chimir şi-a plătit, rămânând părintele Vasile mulţămit"*.

Locul morţii păstorului, în baladă, este descris prin versurile: *„Pe-un picior de plai, / Pe-o gură de rai"*. El devine, în textul romanului, *piscul* Crucea Talienilor, acolo unde Vitoria se opreşte, ca să compare visul cu realitatea: *„În spre soarele acela, care luceşte pe apa Moldovei, s-a dus Nichifor Lipan"*.

Câinele lui Nichifor Lipan, Lupu, devine un factor important în desfăşurarea acţiunii, fiindcă el le arată locul din râpă, unde a căzut Nichifor Lipan şi îi ajută să-i pedepsească pe ucigaşi. Versurile: *„Stăpâne, stăpâne / Îţi cheamă şi-un câine / Pe cel mai bărbătesc / Şi cel mai frăţesc"* devin, în textul romanului, cuvintele domnului Macovei: *„Mi-a mai cerut o bucată de pâine şi a hrănit el cu mâna lui un câine, pe care-l avea"*.

b) Romanul *Baltagul* nu este, deci, decât o dezvoltare sadoveniană a baladei *Mioriţa.* Dacă în baladă acţiunea era prezentată la modul prezumtiv *(„Şi de-o fi să mor")*, în roman moartea păstorului a devenit reală şi imaginea lui a rămas în conştiinţa celor care l-au cunoscut. Este un procedeu subtil de a esenţializa, preluând aceste imagini din conştiinţele celor din jur, de a le suprapune spre a reconstitui o imagine a lui Nichifor Lipan nu reală, ci ca o sumă a proiecţiilor în conştiinţa socială. Amintirea este preluată de Mihail Sadoveanu de la Ion Creangă şi folosită ca procedeu de construcţie epică. El se va împleti cu legenda preluată de la Ion Neculce, aşa cum o mărturiseşte autorul. De aceea cartea începe cu o legendă, pe care o spunea Nichifor Lipan. Această legendă prezintă trăsăturile tipurilor umane, vecine spaţiului carpato-dunărean.

Structura textului este alcătuită dintr-un nucleu al motivelor baladei *Mioriţa,* care sunt dezvoltate şi împletite cu elemente din viaţa unui sat de munte. Vitoria Lipan înţelege că întârzierea lui Nichifor Lipan este

determinată de o întâmplare tragică şi că este datoare să-l caute. Ea se pregăteşte de drum, îl cheamă pe Gheorghiță, feciorul ei, vinde o parte din produsele gospodăriei unui negustor David, ca să aibă bani, se sfătuieşte cu preotul Milieş, o duce pe Minodora la Văratec, sesizează autoritățile. Ea va reface drumul lui Nichifor Lipan până la Dorna, va afla că a cumpărat o turmă de oi, că a plecat împreună cu Calistrat Bogza şi Ilie Cuțui. Ea găseşte câinele, pe Lupu, care o duce la Nichifor, organizează înmormântarea şi-i demască pe ucigaşi. Romanul este impregnat de specific național, credințe, proverbe, zicători, mituri, eresuri, exprimând mediul în care a apărut prototipul uman carpato-dunărean, reprezentat de Nichifor Lipan. Structura narativă este unică, dar şi realist tipică, este subtilă şi specifică, definind o lume arhaică, aflată în crepuscul şi-i dau o notă de romantism.

c) Datina este sămânța generatoare a textului, nucleul din care apare conştiința națională. Ea este legea cea veche, păstrată din moşi-strămoşi. Pentru Vitoria Lipan, nerespectarea ei înseamnă moartea spirituală. Ea o ceartă pe Minodora, fiindcă vrea *„valț"* în loc de *„horă şi bluză"*, în loc de catrință neagră vrâstată roş: *„Îți arăt eu coc, valț şi bluză ardă-te para focului să te ardă! Nici eu, nici bunică-ta, nici bunică-mea n-am ştiut de asta şi-n legea noastră trebuie să trăieşti şi tu. Altfel îți leg o piatră de gât şi te dau în Tarcău"*.

Datina este o înțelegere mitică a lumii, care se exprimă prin norme de conduită: *„şi să nu te mai prind că dai gunoiul afară în fața soarelui";* prin participarea naturii la viața eroinei: *„Cum a făcut nevasta lui Lipan calea întoarsă vremea s-a zbârlit"*; prin semnele pe care Vitoria le interpretează în mod semnificativ: *„Vitoria privi cu uimire la cocoşul cel porumbac, cum vine fără nici o frică şi se aşează în prag. Inima îi bătu cu nădejde, aşteptând semnul cel bun. Dar cocoşul se întoarse cu secera cozii spre focul din horn şi cu pliscul spre poartă. Cântă o dată prelung şi se miră el singur"*. Acest limbaj al naturii este o coordonată a textului. Mitru argatul coboară oile, fiindcă citeşte semnele: *„Am văzut eu dumbrăvencile zburând în cârduri spre soare. Se duc de unde-s ele. Dar mai ales m-am uitat la un nour către Ceahlău. Norul acela-i cu bucluc. De-acu vine iarna"*.

Datina impune un comportament tradițional în momentele fundamentale ale vieții. Invitată la o cumătrie, Vitoria pune rodin sub perna mamei şi bani pe fruntea copilului. Când întâlneşte o nuntă, închină cu olăcarii, după cuviință, şi discută despre calendarul cel nou, în care rânduiala sărbătorilor se schimbă. La înmormântarea lui Nichifor Lipan pune un pumn de țărână, dă o găină peste groapă, aduce pomeni, se poartă prapurii şi crucea, face praznic şi precizează parastasele rânduite după datină. Chiar şi Calistrat Bogza are acest comportament după datină. El îi

cere Vitoriei să-l ierte, iar preotului să-l dezlege, după ce îşi mărturiseşte vina.

Datina este respectată de Nichifor Lipan, atunci când plăteşte cinstit, ca şi Vitoria. El pune preotul să-i sfinţească turma, întocmeşte treburile stânelor, îşi arată dibăcia în făcutul brânzei.

Nichifor Lipan nu se teme de hoţi, de moarte, de aceea pleacă la drum noaptea, risipeşte cu baltagul pe hoţii care-l atacă, fiindcă, asemeni păstorului din *Mioriţa,* el crede în nemurirea sufletului, ca şi vechii daci.

Datina este un model de viaţă arhaică, morală, legică, de specific naţional format prin mituri, credinţe, obiceiuri, prin conceptul de armonie şi echilibru specifice poporului român.

d) Nichifor Lipan este eroul principal al romanului, deşi el nu mai există. Imaginea lui este reconstituită din fragmentele păstrate în amintirea celor care l-au cunoscut. Elementele portretului din *Mioriţa* se fac simţite: *„la musteaţa aceea neagră şi la ochii aceia cu sprincene aplecate Vitoria se uita ascuţit şi cu îndârjire“*. Imaginea lui Nichifor Lipan este aceea a lui Gheorghiţă, aşa cum remarcă nevasta negustorului David: *„zice că flăcăul seamănă cu tat-său“*. De aici dragostea Vitoriei pentru Gheorghiţă. Numele lui este cel pe care trebuia să-l poarte Nichifor. Fiind bolnav, mama l-a dat peste o fereastră şi i-a schimbat numele, ca să trăiască. Eresul n-o împiedică pe Vitoria să-i spună lui Nichifor Lipan, Gheorghiţă, când erau singuri.

Imaginea din vis a lui Nichifor Lipan *„trecând spre asfinţit o revărsare de ape“* sugerează trecerea în nefiinţă.

Mihail Sadoveanu ştie să construiască şi trăsăturile general-umane ale eroului său: *„Locuitorii aceştia, de sub brad, sunt nişte făpturi de mirare: iuţi şi nestatornici ca pele, ca vremea răbdători în suferinţă ca şi-n ierni cumplite, fără griji în bucurii, ca şi-n arşiţele lor de cuptor, plăcându-le dragostea şi beţia şi datinile lor de la începuturile lumii...“*, ca să dea povestirii şi o dimensiune clasicistă.

Nichifor Lipan are un comportament de haiduc, de voinic şi, când este atacat, nu se sperie, ci îi alungă pe hoţi: *„Nichifor avea baltag, numai şi-a lepădat din cap căciula, şi-a scuturat pletele ş-a înălţat baltagul“*. El îi vorbeşte Vitoriei şi după moarte prin imaginile ce le-a lăsat în mintea celor care l-au cunoscut, ca moş Pricop sau domnul Macovei.

Datina este nucleul eroului şi de aceea Nichifor Lipan are o proiecţie de actant, fiindcă actantul este construit pe o lege, nu face voia lui şi are mai multe ipostaze. Datina este legea nescrisă, voinţa lui este destinul, iar imaginile lăsate în conştiinţa diferiţilor oameni sunt ipostazele sugerate ale eroului.

38.3. Mihail Sadoveanu — *Fraţii Jderi*

a) Romanul *Fraţii Jderi* are ca **temă** lupta pentru apărarea fiinţei naţionale şi pentru afirmarea conştiinţei naţionale. **Ideea** este că lupta pentru ţară şi neam se duce cu sacrificii.

Subiectul îl formează Moldova în timpul domniei lui Ştefan cel Mare şi Sfânt. Structura narativă a romanului este arborescentă, fiind construită pe două nuclee, unul în jurul domnului Ştefan, dezvoltând tema luptei pentru destinul naţional şi realizând cadrul social-istoric, iar celălalt, având drept centru pe Ionuţ Jder, împreună cu familia lui Manole Păr Negru, şi urmăreşte problema formării eroului, a luptătorului pentru apărarea fiinţei naţionale. Ştefan devine un erou simbol al conştiinţei naţionale, iar Ionuţ Jder este încorporarea ei într-un luptător pentru destinul naţional.

În primul volum, *Ucenicia lui Ionuţ,* accentul cade la început pe imaginea lui Ionuţ Jder. El asistă la hramul Mănăstirii Neamţului, este prezentat domnului Ştefan cel Mare şi Sfânt, care-l rânduieşte în suita fiului său Alexăndrel Vodă. Între cei doi tineri se leagă o strânsă prietenie şi de aceea Alexăndrel îl ia la Ionăşeni, când îi face vizite jupâniţei Nasta. Vizitele ajung să fie cunoscute de duşmanii lui Ştefan, ca boierul Mihu din Polonia. Acesta trimite un grup de luptători cu Gogolea, un căpitan, ca să-i răpească pe Alexăndrel şi pe Catalan, armăsarul alb al lui Ştefan, care se găsea la Timiş în îngrijirea comisului Manole Păr Negru şi a fiului său Simion Jder.

Ionuţ află, în drum spre Suceava, de la un hangiu faptul că Alexăndrel este plecat la Ionăşeni. Ştirea i se pare suspectă. Îl arestează după o luptă pe hangiu şi, însoţit de Gheorghe Botezatu, fuge la Ionăşeni, ca să-l prevină pe Alexăndrel. Jderii, înştiinţaţi de Damian, fiul lui Manole din Polonia, că se pune la cale răpirea sau uciderea armăsarului Catalan, îi prind pe căpitanul Gogolea şi pe oamenii lui. De la acesta Jderii află de cursa întinsă lui Alexăndrel şi acceptă de a-i da drumul căpitanului Gogolea în schimbul lui Alexăndrel. Între timp, ajuns la Ionăşeni, Ionuţ îl trezeşte din somn pe Alexăndrel şi-l porneşte la drum împreună cu ostaşii, care îl însoţeau. Pe drum sunt ajunşi de un alt grup din oamenii căpitanului Gogolea şi se bat până dimineaţa, când sosesc Manole Păr Negru cu Simion, căpitanul Gogolea şi ceilalţi. Alexăndrel este salvat, dar pe dealuri apar fumuri, care dau *„şfară în ţară“,* adică dau de ştire că ţara este în război şi se iau măsurile de apărare. De aici accentul epic se mută în jurul lui Ştefan cel Mare şi Sfânt, fiindcă urmează episodul bătăliei de la Lipinţi. Ştefan pregătise războiul cu tătarii, având în vedere tactica lor de luptă. Tătarii atacau în grupuri de luptători independente — tabunuri. Treceau Nistrul prin vaduri, prădau, dădeau foc, luau robi, ucideau şi apoi se retrăgeau.

Scopul lor era să prade; considerau că acesta este un drept al lor, aşa cum îi şi spun lui Ştefan solii trimişi de Mamac Han, să-i ceară eliberarea lui Emin Mamac Han.

Ştefan închide, în cetăţile de la Nistru, oşteni încercaţi, care păzesc toate drumurile spre vaduri, împiedicându-i pe tătari să se retragă şi-i sileşte să se adune către Lipinţi. Aici trecea un drum printre două dealuri înalte, spre vadul de la Nistru. Tabunurile tătare sunt prinse între cele două dealuri şi măcelărite. Simion Jder şi Ionuţ Jder au un rol important, fiindcă ei îl prind pe Emin Mamac Han şi-l aduc la Ştefan. Ionuţ află că jupâniţa Nasta, mama ei şi cei ce-i însoţeau, fugiţi în Polonia, de frica pedepsei lui Ştefan, au fost prinşi de tătari. Pentru a o elibera pe jupâniţa Nasta, care era dusă cu o corabie spre Chilia, Ionuţ fuge însoţit de Gheorghe Botezatu la cetatea Chilia. Firul narativ se mută pe nucleul Jderilor. Ei cer ajutor de la Ştefan, care le dă o scrisoare către pârcălabul cetăţii Crăciuna. Cuceresc cetatea Chilia, dar n-o găsesc pe jupâniţa Nasta, fiindcă aceasta se aruncase în mare, preferând să moară decât să fie vândută ca sclavă la turci. Jderii se întorc, iar Nicodim (Nicoară) consemnează pe-o carte episodul.

În cel de al doilea volum, intitulat *Izvorul Alb,* avem aceeaşi împletire a celor două fire narative. Ionuţ Jder este oştean la Cetatea Neamţului cu Samoilă şi Onofrei, cei doi fii ai starostelui Nichifor Căliman. El aşteaptă prilejul de a-şi dovedi iscusinţa şi devotamentul faţă de domn. Ştefan organizează o vânătoare la Izvorul Alb, la Ceahlău. El caută un răspuns la problema naţională majoră, dacă să angajeze principatul Moldovei într-un război cu Imperiul Otoman. Sihastrul căutat murise şi nu-l poate sfătui, dar domnul Ştefan îl visează, binecuvântând un pojar uriaş. Se sugerează, prin interpretarea Apocalipsei Sfântului Ioan, de către Nicodim (Nicoară), fratele lui Ionuţ Jder, că un călăreţ pe cal alb va învinge fiara. Apoi firul narativ se mută la Suceava, unde are loc primirea prinţesei Maria de Mangop. Se surprinde fastul de la curtea domnească, cu prilejul nunţii domnului Ştefan. Ionuţ Jder face parte din suita domnului. Jderii primesc o misiune delicată: să le ducă la Cetatea Neamţ pe soţia lui Radu Vodă şi pe fiica acestuia Maria Voichiţa. Pe drum sunt atacaţi, dar Jderii dau dovadă că sunt oşteni pricepuţi. Firul narativ este concentrat în jurul lui Simion Jder, care o iubeşte pe jupâniţa Maruşca a lui Jaţko Hudici. Jderii merg în peţit, dar ea va fi răpită mai târziu de Niculăeş Albu, nepotul boierului Mihu, şi dusă în Polonia. Jderii primesc de la Ştefan misiunea de a o readuce. Ei trec graniţa deghizaţi în negustori, dar au armele în căruţe. Grupul de oşteni atacă castelul, unde se găsea jupâniţa Maruşca, apărat de oamenii căpitanului Gogolea. Aceştia nu opun rezistenţă atunci când află că cei ce atacă sunt Jderii. Are loc o luptă între Simion şi Niculăeş Albu. Niculăeş va fi ucis, iar Jderii se întorc cu jupâniţa Maruşca.

În volumul al treilea, care are titlul *Oamenii Măriei Sale,* alternanța celor două fire narative se menține. Ionuț Jder, devenit jupân Onu, prinde pe căpitanul Gogolea şi-l determină să-l sprijine în prinderea boierului Mihu. El primeşte, grație sprijinului arhimandritului Amfilohie Şendrea, o misiune importantă. Deghizat în pelerin la muntele Athos, el trebuie să stabilească ce efective de armată pregătesc turcii, pentru a ataca Moldova, cum duc tunurile cele mari, cu care au cucerit cetatea Constantinopolului. Jupân Onu se achită cu bine de misiunea încredințată, iar la întoarcere, cu sprijinul căpitanului Gogolea şi a fratelui său Simion, prinde pe boierul Mihu. Acesta venise în cetatea Brăilei, care era raia turcească, ca să-i ajute pe turci să-l lovească pe Ştefan.

Punctul culminant al romanului îl constituie bătălia de la Vaslui, cu toate consecințele ei. Ştefan atrage cavaleria turcă şi artileria în noroaiele şi bălțile făcute de apa Bârladului, apoi cu două corpuri de cavalerie, conduse de Jderi, taie armata turcă. O parte este împinsă în mlaştini şi o parte este alungată de gloatele de țărani înarmați. Moartea comişilor Manole şi Simeon şi a starostelui Nichifor Căliman, ritualurile şi obiceiurile de înmormântare sunt prilej de a introduce specificul național. Ştefan atinge apogeul gloriei şi adresează principilor europeni o scrisoare, chemându-i să se unească împotriva duşmanului comun, Imperiul Otoman.

b) Imaginea lui Ştefan cel Mare şi Sfânt este construită pe elemente din cronica lui Grigore Ureche, de unde Sadoveanu preia interferența dintre realitatea social-istorică şi elementele de mit sau legendă. Aceste elemente de legendă dau dimensiunea romantică a portretului domnului Ştefan. Scos din țară după uciderea tatălui său, tânărul prinț a poposit la Athos, unde este blagoslovit de un sihastru. De aceea are destin de învingător şi călăreşte pe cal alb, ca să arate misiunea ce-o are de îndeplinit pentru Domnul Iisus Hristos. Sensul acțiunii căpitanului Gogolea de a ucide armăsarul alb, Catalan, al lui Ştefan, era pierderea condiției arhetipale de învingător al domnului. Vânătoarea de la Izvorul Alb are o aură de legendă, fiindcă bourul alb al sihastrului, pe care Ionuț îl întâlneşte, sugerează vânătoarea ritualică a lui Dragoş Vodă şi întemeierea Moldovei.

Ştefan cel Mare şi Sfânt duce o politică de supunere a boierilor față de domn: *„Am găsit în țara asta, staroste Căliman, şi mulți stăpâni. Nu trebuie să fie decât unul"*. El este un bun organizator al vieții sociale, pune străji la drumuri, stârpeşte hoții, cetățile sunt întărite şi face un cordon de cetăți în jurul Moldovei. Aduce meşteri de la Dantzig, ca să-i toarne tunuri. Face convenții cu negustorii din alte părți şi conduce toate procesele sociale. Se poartă ca un părinte, are grijă de toți. Ionuț Jder este mustrat, când tăinuieşte drumurile lui Alexăndrel; este lăudat, când prinde pe Emin Mamac Han, dar

pentru faptul că a părăsit câmpul de luptă fără ştirea domnului Ştefan, este trimis la Cetatea Neamţului ca simplu ostaş.

Portretul domnului Ştefan este construit din linii sigure: *„Se purta ras cu mustaţa uşor încărunţită. Avea o puternică strângere a buzelor şi o privire verde tăioasă. Deşi scund de statură, cei dinaintea sa, opriţi la zece paşi păreau că se uită la el de jos în sus“*. Accentul este pus pe puterea sa lăuntrică: *„un om nu prea mare de stat însă groaznic când îşi încrunta sprânceana“*.

Ştefan cel Mare şi Sfânt este prototipul principelui. El îi dă lui Alexăndrel normele de conduită, principiile după care trebuie să se călăuzească unsul lui Dumnezeu, când primeşte crucea de a conduce o ţară: *„Noi nu trebuie să ne bucurăm şi să ne întristăm pentru noi, căci am pus jertfă fiinţa noastră“*.

Ştefan cel Mare şi Sfânt este un foarte bun strateg. La Lipinţi îi adună pe tătari în plasa întinsă spre pieirea lor, iar la Vaslui îi atrage pe turci în mlaştini, unde sunt răpuşi de arcaşi.

Ştefan cel Mare şi Sfânt este un bun pedagog, fiindcă ştie să formeze oameni de nădejde, care la momentele decisive să-i conducă pe răzeşi, aşa cum Ionuţ Jder pregăteşte cavaleria răzeşilor moldoveni. Instrucţia făcută este atât de bună, încât oaspeţii veneţieni cred că sunt ostaşi în leafă, adică mercenari, soldaţi de profesie, şi nu răzeşi luaţi de la coarnele plugului.

Ştefan cel Mare şi Sfânt este un bun diplomat. Caută să realizeze o coaliţie a principilor europeni împotriva duşmanului comun. Înţelege comandamentele epocii şi de aceea se căsătoreşte cu Maria de Mangop, înrudindu-se cu familia Paleologilor, fiindcă era considerat singurul principe din Europa în stare să conducă cu succes un război împotriva turcilor.

Ştefan cel Mare şi Sfânt este un mare ctitor. El zideşte mănăstiri şi biserici după fiecare bătălie, tocmai pentru a sublinia că lupta s-a dat în numele domnului Iisus Hristos. Este un reprezentant al conştiinţei naţionale, dar şi al conştiinţei europene. El pare a ţine echilibrul stihiilor şi Mihail Sadoveanu accentuează această latură a personalităţii domnului.

Ştefan cel Mare şi Sfânt este drept şi face dreptate răzeşilor deposedaţi de pământuri de către boieri: *„S-a făcut lumină şi dreptate în ţara Moldovei şi boierii cei făloşi şi pântecoşi şi-au plecat grumazul şi s-au supus“*. El ştie să realizeze o armată de răzeşi, cu care ţine la respect oligarhia boierilor. Domnul Ştefan are trăsăturile actantului, fiindcă reprezintă conştiinţa naţională. El este centrul lumii create de Mihail Sadoveanu şi nu face voia lui. Are condiţia de deţinător al puterii de a domina natura şi oamenii.

Romanul tratează cu subtilitate argumentele canonizării domnului Ştefan cel Mare şi Sfânt. Împiedică, timp de o jumătate de secol, unirea

infanteriei turceşti cu agresiva cavalerie tătară, care ar fi ajuns o forţă militară, ce ar fi zdrobit Europa şi creştinismul. Este un mare ctitor de biserici şi mănăstiri, dar şi de conştiinţe. Întreţine o relaţie cu eremiţii de la Athos şi ţine în apropiere, ca sfetnic, pe arhimandritul Amfilohie Şendrea. Este ajutat în luptele sale atât de sfinţi, cât şi de elementele naturii. Nu sunt neglijate puterile sale spirituale, care par a ţine echilibrul lumii.

c) Ionuţ Jder este unul dintre **Oamenii Măriei Sale** şi domnul Ştefan îi urmăreşte cu atenţie evoluţia, fiindcă pe astfel de tineri curajoşi şi credincioşi se sprijină domnia lui. Când în primul volum, intitulat *Ucenicia lui Ionuţ,* primeşte porunca să-l însoţească pe Alexăndrel Vodă, el o vede pe jupâniţa Nasta şi are un moment de idilă cu aceasta, pe care-l va plăti cu îndepărtarea de Alexăndrel Vodă. El îl va apăra pe Alexăndrel de oamenii căpitanului Gogolea, până când le vin în ajutor Jderii, de la Timiş, cu oamenii lor. Îşi va dovedi abilitatea şi îndrăzneala, când, împreună cu fratele său mai mare, Simion, va prinde pe Emin Mamac Han. Temperamentul său vulcanic de erou romantic îl determină să părăsească tabăra de la Lipinţi şi să fugă la Chilia, ca s-o elibereze pe jupâniţa Nasta. Călcarea regulilor de comportament, fiindcă era dator să stea lângă domnul Ştefan până la ordinul acestuia, îi aduce o perioadă de izolare la Cetatea Neamţului, unde domnul îi lasă răgazul necesar, ca să reflecteze la fapta lui şi să se maturizeze. Domnul îl cheamă să-l însoţească, împreună cu Samoilă şi Onofrei, la vânătoarea simbolică de la Izvorul Alb. Proiecţiile către legendă sunt date de faptul că el îi numeşte pe cei doi flăcăi voinici Strâmbă-Lemne şi Sfarmă-Piatră, ceea ce sugerează că el însuşi ar vrea să fie Făt-Frumos. La venirea prinţesei Maria de Mangop, domnul îl ia în suita de viteji, care-l însoţesc la alaiul nunţii, fiindcă face parte din garda personală a domnului. Bogdan, tatăl domnului Ştefan, a fost ucis la o nuntă şi domnul ştie să-şi ia toate măsurile de precauţie. Încrederea, pe care i-o acordă domnul Ştefan, începe să-şi arate roadele, când primeşte misiunea importantă de a evalua efectivele armatei turceşti. El va pătrunde în tabăra turcă, va participa chiar la o luptă cu un turc foarte mare şi puternic, pe care-l răpune datorită iscusinţei sale. Este o luptă simbolică, romantică, care sugerează că armata mai mică a moldovenilor va învinge prin iscusinţă armata masivă a turcilor. Împreună cu fratele Simion, cu oşteni din cetatea Crăciuna, el îl va păndi, la întoarcere, pe boierul Mihu scos la vânătoare în jurul Brăilei de căpitanul Gogolea, potrivit înţelegerii. Prezenţa boierului Mihu în tabăra turcă ar fi făcut ca turcii să fie preveniţi şi să nu cadă în cursa întinsă de Ştefan. El află că turcii îşi turnau tunurile după ce trec Dunărea, fiindcă nu puteau trece cu aşa tunuri mari podul de pontoane. De aceea Ştefan îi va atrage pe turci în mlaştini pentru ca puterea lor, artileria şi cavaleria, să fie imobilizată. Ionuţ este răsplătit de Vodă, pentru serviciile aduse, cu o moşie. El va primi

porunca să instruiască mai multe steaguri de tineri răzeşi, astfel încât manevrele de cavalerie, pe care le face în faţa oaspeţilor veneţieni, dovedesc iscusinţa unor mercenari. Aceste elemente explică cauza victoriei lui Ştefan în bătălia de la Vaslui. Elementele de supranatural, precum ceaţa căzută pe neaşteptate, sau vremea neobişnuit de caldă pentru luna ianuarie, sugerează motivul participării naturii la viaţa eroilor, ca în poezia populară.

Jupân Onu cu răzeşii lui va ataca dintr-o parte armata turcă, iar Manole Păr Negru şi Simion Jder, cu alte steaguri de cavalerie, din cealaltă parte, vor secţiona armata turcă. El îl va lovi şi-l va hărţui pe hadâmb, adică pe conducătorul armatei turceşti, spre a nu-i da posibilitatea să-şi reorganizeze armata şi să reia atacul. Retragerea armatei turceşti se transformă în panică, atunci când năvălesc gloatele de ţărani înarmaţi. Moartea tatălui său Manole şi a fratelui său Simion îl umplu de durere şi-i stă alături mamei sale adoptive, jupâneasa Ilisafta, mângâind-o de pierderea suferită, ca semn că dragostea faţă de cei dragi îi dau tăria şi curajul în luptă.

d) Romanul *Fraţii Jderi* sintetizează principalele motive ale universului sadovenian, dându-i unitate, coerenţă, cauzalitate şi coordonare.

Motivul **istoria** şi **războiul** intră în prim-plan în timpul bătăliei de la Lipinţi, din finalul volumului întâi, *Ucenicia lui Ionuţ,* unde Ştefan îl nimiceşte pe unul din cei mai periculoşi duşmani ai Moldovei şi ai Europei. Aceste cuvinte au aceeaşi valoare în finalul volumului trei, *Oamenii Mării Sale,* când Ştefan cel Mare şi Sfânt distruge armata turcă în bătălia de la Vaslui.

Motivul **vânătoarea** şi **pescuitul** îl găsim în volumul al treilea, *Izvorul Alb,* unde Ştefan cel Mare şi Sfânt participă la o vânătoare, pretext pentru a se întâlni cu sihaştrii de pe muntele Ceahlău, reluând parcă legenda întemeierii Moldovei cu vânătoarea bourului, dar şi legenda cu Daniil Sihastrul.

Datina şi **destinul** alcătuiesc motivul prezent în deciziile domnului Ştefan sub forma cutumelor, precum şi în comportamentul Jderilor. Ei primesc cu bucurie oaspeţii, fac după datină peţirea jupâniţei Maruşca, sunt îngropaţi după datină în urma bătăliei de la Vaslui. El se împleteşte cu motivul **negoţul** şi **călătoria** prin faptul că Damian, fiul lui Manole, negustor în Polonia, îi înştiinţează pe Jderi de uneltirile boierului Mihu. Deghizaţi în negustori, Jderii pătrund în Polonia şi atacă castelul, unde Niculăeş Albu a dus-o pe jupânița Maruşca. Călătoria lui Ionuţ la Sfântul Munte, ca să ducă nişte scrisori, se înscrie pe coordonatele acestui motiv.

Motivul **dragostea** şi **natura** este tratat cu discreţie, când este vorba de domnul Ştefan, care îndepărtează de la curte pe soţia lui Radu Vodă şi pe Maria Voichiţa în momentul sosirii Mariei de Mangop. Nunta domnească este punctul culminant al acţiunii în volumul doi. Vizitele lui Alexăndrel

Vodă la Ionăşeni, ca s-o vadă pe jupâniţa Nasta, felul în care Ionuţ Jder începe o idilă cu această jupâniţă şi aleargă s-o scape din cetatea Chilia sunt o exprimare a aceluiaşi motiv. Chiar Simion Jder este afectat de răpirea jupâniţei Maruşca şi este ajutat de Jderi s-o elibereze. Natura este prezentă în viaţa eroilor şi avem o participare a ei la evenimentele istorice. Ea oferă cadrul unic al unor evenimente importante. Fără cele două dealuri de la Lipinţi, armata tătară n-ar fi putut fi prinsă şi zdrobită. Fără negura şi mlaştinile de la Vaslui, victoria lui Ştefan n-ar fi fost posibilă.

Motivul **satul** şi **biserica** este prezent chiar la începutul romanului, când domnul Ştefan participă la hramul Mănăstirii Neamţ. El se împleteşte cu motivul vânătoarea, când domnul caută pe sihaştri la Ceahlău, muntele sfânt al românilor. În volumul trei, când arhimandritul Amfilohie Şendrea este prezent lângă voievod, avem parcă o întrupare a motivului biserica, ca în *Hanu Ancuţei* prin părintele Gherman. Acelaşi motiv apare şi prin Nicodim (Nicoară), fratele lui Ionuţ Jder.

Motivul **divanul** şi **judecata** este întrupat prin domnul Ştefan, care face dreptate starostelui Nichifor Căliman, restituindu-i pământurile răpite de un boier lacom. Domnul este născut în zodia Cumpenei, adică a judecăţii, ca şi Amfilohie Şendrea.

Împletirea acestor motive creează, ca şi în *Hanu Ancuţei,* imaginea unui univers viu, în plină mişcare, complex, în care se cultivă elementele de specific naţional.

e) Stilul sadovenian este cel mai bine decantat în romanul *Fraţii Jderi,* fiindcă autorul foloseşte recrearea, nuanţarea, mitizarea, simbolizarea, analiza psihologică, contrastul, antiteza, tipizarea, sugerarea, metaforizarea, ca o modalitate de a realiza sinteza estetică.

Mitizarea este subtil contextualizată pentru a sugera valenţele legendare ale lui Ştefan cel Mare, proiecţia lui pe teritoriul sacrului. Chiar Ionuţ Jder între Samoilă şi Onofrei — numiţi simbolic Strâmbă-Lemne şi Sfarmă-Piatră — s-ar vrea un Făt-Frumos eroic, care sfărâmă balaurul, simbol al răului.

Simbolizarea susţine proiecţia lui Ştefan cel Mare şi Sfânt într-un erou ideal. În finalul bătăliei de la Vaslui, domnul apare pe vârful unui deal, luminat de raza de soare a victoriei, într-un context istoric încărcat de negura năvălirilor duşmanilor. Simbolică este şi ruperea în bucăţi a lui Emin Mamac Han, în faţa mârzacilor trimişi de Mamac Han, fiindcă este o întrupare a legii talionului (ochi pentru ochi şi dinte pentru dinte). Tătarii, turcii, ungurii şi polonii rupeau din patru părţi fiinţa naţională, iar Ştefan le dă pedeapsa meritată.

Contrastul, antiteza, tipizarea şi analiza psihologică se împletesc, când este vorba de construirea imaginii unor eroi ca Amfilohie Şendrea. El are

ființa uscată, dar poartă o *„lumină duhovnicească“*, care-i înfrumusețea mai ales *„ochii şi fruntea înaltă“*. Simbolizarea sugerează, prin simbolul cumpenei, *„izbânda mare în ale spiritului“*, pe când la Ştefan cel Mare, născut în aceeaşi zodie, dar cu şapte ani mai târziu, *„puterea stăpânirii prin sabie“*. De aici rezultă consonanța, dar şi antiteza dintre cei doi eroi.

Poetizarea textului se face prin expresii figurative de tip metaforic: *„să-l ospătez cu veşti“, „Cel care-i cumpăna lumii“, „ca un tunet lăuntric“, „sloiuri de ceară“*; de tip metonimic: *„are venin la rădăcina limbii“, „i se prevedeau ciolanele prin piele“, „numără stelele grăind singuri“, „ar fi sunat un clopot în adâncul pământului“*; cu expresii ale limbii vorbite ca la Creangă: *„păru a-şi face socoteli“, „îi ceteşte şi-i despică“, „să asculte cu luare aminte”*; prin simboluri: *„peştele cel mare pe care stă aşezat pământul“*.

Expresivitatea rezultă şi din utilizarea termenilor rari ca: *„arhimandrit“, „lipani“, „chitului“, „pârcălabul“, „starostelui“, „schivnicilor“, „lotrilor“, „nohaii“, „rodin“, „malorosieni“, „condur“, „cneaghină“, „obijduiri”*; prin folosirea termenilor dialectali ca: *„brumării“, „baştină“, „capaucă“, „chindie“, „jold“, „podvezi“, „ocniță“, „megieşi“, „samă“, „pâne“, „bielşug“, „şfară“, „covrul“, „hodină“, „pristav“, „cergi“*.

Stilul sadovenian arată maturitatea artistică atinsă de Mihail Sadoveanu, apartenența sa la linia realismului liric, continuându-l pe Ion Creangă (aşa cum el însuşi o mărturiseşte). El recreează un climat social-istoric, nu-l reconstituie, ci îi dă aspectul popular al tradiției povestitorilor populari, dar avându-i ca model pe Ion Neculce şi pe Ion Creangă.

38.4. Mihail Sadoveanu — *Țara de dincolo de negură*

Țara de dincolo de negură se înscrie pe tema **vânătoarea** şi **pescuitul,** dar, de fapt, **natura** este **tema** principală a povestirilor. Natura este, în universul lui Mihail Sadoveanu, un personaj urmărit cu multă atenție şi curiozitate. Natura este locul unde omul se întâlneşte cu lumea mitului, a poveştilor, a fantasticului, adică *„Țara de dincolo de negură“*. În povestirea *Maica mea era mare farmazoană,* moş Ilie povesteşte cum s-a întâlnit în codru cu „o licornă”. Iar în *Mirajul,* scriitorul găseşte în deltă un peisaj de țară tropicală. În povestirea *Dihania singurătății,* o pasăre răcneşte omeneşte când este împuşcată.

Natura este locul unde viața şi moartea se împletesc. Scriitorul surprinde imaginea unică, în care o lişiță se bate cu o cioară: *„Deodată, într-o roată de scântei cioara mâniată se năpusti asupra pasării de apă. Dar în aceeaşi clipă văzurăm un lucru minunat: lişița se întoarse ca mişcată de un resort pe spate şi primi pe cioară cu ghiarele. O cuprinse pasărea cenuşie şi se pregătea să o amețească cu pliscul; dar şi lişița se*

aninase de dânsa cu putere şi într-o bătaie iute din aripi săpă undele şi-şi duse vrăjmaşa de moarte la fund...“.

Natura participă la viaţa eroilor şi este un mijloc de apărare împotriva duşmanilor. În povestirea *Kiki dă examen în faţa onoratei comisii,* găsim ideea care a stat la baza romanului *Fraţii Jderi,* sub forma cuvintelor rostite de Iancu Iorga: *„şi i-a răzbit Ştefan Vodă pe păgâni numai din pricina glodurilor, a smârcurilor şi a negurei“*.

Tema destinului o găsim în povestirea *Lupii din Cucoara urmează un război neistovit,* când un vânător meditează pe tema *fortuna labilis,* după ce împuşcă o lupoaică foarte vicleană: *„Soarta noastră ne-a hotărât din veci această întâlnire“*. Aceeaşi temă o găsim când moş Calistru prinde în braţe ursul şi-l înjunghie sau când Moş Pleşuv şi Micu izbutesc să răpună lupul care vine la oi.

Ideea cărţii este dată scriitorului de albumul de fotografii, publicat de Bădăuţă, pe tema semănătoristă a specificului naţional, înţeles ca pitoresc, şi realizată de Alexandru Vlahuţă în cartea *România pitorească.* Mihail Sadoveanu vrea să surprindă în povestirile sale *„felii de viaţă“, „imagini pitoreşti“*, adică natura, munţii, codrii, râpele, satele, Dunărea, marea, oamenii în costume populare, adică o imagine a ţării, ca să-şi exprime sentimentul patriotic.

Realismul liric, ca mod de a scrie al lui Mihail Sadoveanu, aici, în această carte, ia fiinţă, precum şi o parte din motivele universului pe care îl creează.

Avem o împletire a realului cu fantasticul, pentru că *Ţara de dincolo de negură* este ţara poveştilor. Imaginea „licornei” este în acest sens semnificativă, amintind de Alexandru Macedon şi de romanul popular *Alexandria: „Avea un corn drept în frunte, lung de-un cot, cum am auzit despre Ducipal harmăsarul lui Alexandru-Împărat Machedon. Dar aceasta n-arăta nici înfăţişare încordată, nici în acţiune, nici strălucire de Ducipal. Numai ochii mari şi boldiţi parcă vărsau văpaie“*.

Tainele pădurii trebuie păstrate şi de aceea Ghiţă Topor ia grămada de pene sau de păr a dihaniei singurătăţii şi o ascunde într-o scorbură.

Mirajul unui peisaj de ţară tropicală, trăit de autor, este un alt mod de a cultiva fantasticul: *„O mare lină apăruse în depărtări şi la ţărmul ei un şirag de arbori de ţară tropicală cu trunchiuri înalte şi vârfuri stufoase şi revărsate ca o resfrângere a realităţilor“*, este ca o evaziune romantică într-un decor oriental.

În povestirea *Pasaj de raţe seara,* elementul romantic este pus în antiteză cu cel realist: *„Nici eu nici indianul nu ştiam că răţoiul cel mare din marginea de către noi a luciului e o pasăre sfântă în ţara de la miază-*

zi", de aceea ei îl vânează: *„zeul de la Eghipet căzu cu zgomot în baltă, îmbrăţişându-şi cu aripile imaginea sângerată"*.

Eroii sunt schiţaţi printr-o atitudine, o idee, o concluzie esenţială asupra lumii, care le dă substanţă, sensul de a fi. Astfel, Alexandru Ghenciu este tipul vânătorului fără noroc la vânat, dar plin de idei. El îşi pune un şorţ albastru, ca să nu fie zărit de raţe, element ce dă titlul povestirii *Şorţul albastru.*

Întâmplările excepţionale se împletesc cu cele reale, cotidiene. Astfel, un câine, Comedierul, din povestirea *Vânt dinspre Călimani,* stârneşte un grup de zimbri, care se arată înfricoşători, suflând foc pe nări.

Dimensiunea romantică a stilului sadovenian se face simţită prin fragmente de poeme în proză: *„Un soare de aur măreţ şi deformat de aburii bălţii. Pluteam abia simţit şi vâsla avea un şopot moale în latura luntrii. Marmura bălţii tresărea înfiorându-se până la trestii"*.

Realitatea, mitul, poezia, temele sunt încercate pe rând, ca şi procedeele stilistice. *Ţara de dincolo de negură* ocupă în universul sadovenian momentul când scriitorul îşi caută stilul, coordonatele universului, specificul naţional.

38.5. Mihail Sadoveanu — *Zodia Cancerului*

a) Dimensiunea realistă a romanului *Zodia Cancerului* constă în faptul că tema, ideea, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea social-istorică. Scriitorul *„s-a documentat",* cercetând cronicile, locurile, tipurile umane, obiceiurile pe care le descrie. Elementul de intrigă îl constituie trecerea prin Moldova, în drum spre Istambul, a abatelui Paul de Marenne, însoţit de Alexandru Ruset, fiul domnului Antonie Ruset. Venit cu o scrisoare de la Vladimir Kaminski, castelan de Katowice, Paul de Marenne, însoţit de căpitanul Turculeţ şi de câţiva monahi, trece spre Iaşi, întâmpinat fiind de Alecu Ruset, care-i povesteşte idila sa cu fiica domnului Gheorghe Duca, Catrina. Între cele două familii există un conflict social-istoric, în sensul că George Duca Vodă, cum îi spune Mihail Sadoveanu, îl îndepărtase din scaun pe Antonie Ruset, dând mult aur turcilor şi determinându-i pe turci să-l chinuiască. Ţara Moldovei este *„un paradis devastat"* de lăcomia turcilor, de lupta pentru putere a pretendenţilor la tron şi de invaziile străine.

Duca Vodă şi Doamna Anastasia sunt prezentaţi ca un cuplu de arivişti, care sacrifică interesele ţării pentru interesele personale. Doamna ţine o evidenţă foarte strictă a bunurilor aduse la curte, făcând imposibilă prezenţa unor cămăraşi de tipul lui Dinu Păturică sau Andronache Tuzluc, din romanul *Ciocoii vechi şi noi* de Nicolae Filimon. Domnul este un ciocoi ajuns autocrat, conducând după principiul *„legea sunt eu"*: *„Dar acuma-i învăţ pe toţi minte, ca să se supuie legii mele"*. Este de o lăcomie fără limită: *„Poruncă dau să se plece toţi visteriei, plătind rânduielile până la o*

para şi până la un bob de linte". De aceea este fără milă față de boierul Grigori Ursachi, pe care-l *„scot în fiecare zi din butuc slujitorii şi-l bat la tălpi ca să-şi plătească datoriile, fie către negustorul liovean, fie către domnul său"*. Necruțător este cu Lupul sulgerul, cu vel jitnicerul Bogdan şi vel vistiernicul Ghenca, pe care-i va executa călăul curții, Buga. Sub acest aspect, înrudirea cu Alexandru Lăpuşneanu al lui Costache Negruzzi se stabileşte cu uşurință. Blestemul rostit de Tudor Şoimaru, orb şi bătrân, înainte de a-şi da sufletul la Mănăstirea Golia, numindu-l Anticrist pe Duca Vodă, ne apare puțin justificat, fiindcă adevăratul Anticrist era la Istambul, aşa cum îi vedem imaginea în roman.

b) Caracterul romantic al romanului este dat nu numai de idila dintre Alecu Ruset şi domnița Catrina a lui Duca Vodă, ci şi de evaziunea romantică în trecutul istoric, de mutarea acțiunii la Constantinopol, într-un decor mirific oriental, specific romantismului, de prezența eroilor în cadrul unor biserici şi mănăstiri, de implicarea unor elemente de specific național, dar mai ales prin structura eroilor.

Caracterul excepțional al eroilor şi al întâmplărilor, care este o trăsătură a programului estetic al romantismului, rezultă din faptul că cei doi eroi principali, Alecu Ruset şi domnița Catrina, sunt prinț şi prințesă, angajați într-o relație de dragoste, trăită în ascuns. Pentru a se putea întâlni, ei sunt ajutați de doica Catrinei, Măgdălina, de domnița Ruxanda la Neamț, de abatele Paul de Marenne, de cuviosul Teofan.

Întâmplările excepționale sunt expuse sub forma celor şase semne. În primul rând faptul că pe icoana Maicii Domnului de la Mănăstirea Neamț s-au ivit lacrimi, apoi a urmat un cutremur de pământ, apoi a venit o ninsoare amestecată cu gheață, pe care mitropolitul Dosoftei a tălmăcit-o ca fiind semnul mâniei lui Dumnezeu asupra turcilor. Atunci veniseră trimişii Porții să ia birul, cametele şi darurile promise de Duca Vodă. Al patrulea semn a fost o cometă. Scriitorul o asociază cu uciderea starostelui Donie Hâncu din porunca lui Vodă. Atunci s-a arătat şi o pasăre ciudată cu pene albastre, cu ochi de rubin, care reproducea întocmai răcnetul de moarte al starostelui. Este modul sadovenian de a trata mitul Pasărea Măiastră. El va fi reluat de Nicolae Labiş în *Moartea Căprioarei*.

Romantic este şi episodul în care Tudor Şoimaru, acum bătrân fiind, vine în fața lui Vodă şi cere îndurare pentru răzeşii orheieni, care au fost aduşi prinşi la judecată, fiindcă s-au răsculat din cauza birurilor nemiloase puse de domn. Domnul se face că îi iartă, însă dă ordine să fie închişi până vor plăti îndoit datoriile. Tudor moare în Mănăstirea Golia, după ce se spovedeşte şi se împărtăşeşte strigând: *„Mă duc la morți; căci în această viață şi-n această lume s-a arătat Anticrist!"*, numindu-l pe Duca Vodă.

Clopotul cel mare al Mănăstirii Golia a bătut singur şi Tudor Şoimaru are parte, astfel, de o moarte romantică.

Romantică este şi atitudinea, comportamentul unor boieri, care, plini de milă şi de dragoste faţă de ţară, nu pot accepta jaful făcut de Duca Vodă. Vistiernicul Vasile Ghenca arată, ca şi jitnicerul George Bogdan, acest lucru în faţa Sfatului domnesc. Întrebat fiind de mitropolitul Dosoftei, jitnicerul va mărturisi că este preocupat de soarta ţării şi a oamenilor: *„— Înalt preasfinte, iartă-mă dacă-ţi întorc vorba şi-ţi spun că n-a fost rătăcire. Căci fapta mi-am cugetat-o. Acest tovarăş de osândă al meu mi-a arătat în mai multe rânduri, care sunt rânduielile pe care le scoate Domnia pentru pieirea acestei sărace ţări. Tablele vistieriei se lungesc şi se umplu; zlotaşii se pregătesc să cuprindă lumea şi s-o strângă, câtă a mai rămas, mai rău decât păgânii. După ciumele care au fost, asta-i una nouă. Şi ne-am gândit la această nebunie, să sculăm pe acei pământeni, care au mai rămas cu inimă şi cu ruşine. Cei fără inimă şi fără ruşine pleacă nasul şi ne judecă acum. Dar eu nu cunosc alt judeţ decât al lui Dumnezeu, şi la El mă înfăţişez cu inima dreaptă"*.

Sentimentul religios formează nucleul argumentului vistiernicului Vasile Ghenca: *„M-am spăriat de o pedeapsă mai cumplită, când va fi să mă înfăţişez la judele meu cel mare, care este şi al înalt prea sfinţiei tale, şi al lui Vodă şi al tuturor. Văzând că mi se pune în mână un cuţit ca să belesc ţara, l-am lepădat"*. Privi pe toţi *„cu umilinţă, dar fără frică"*. Fraza ar trebui citită de miniştrii contemporani.

Evlavia eroilor este urmărită, când avem, la hramul Sfintei Paraschiva de la Mănăstirea Trei Ierarhi, prezentată slujba, la care iau parte Duca Vodă cu doamna Anastasia şi cu domniţa Catrina, sau când Alecu Ruset îl caută pe unchiul său Teofan la Mănăstirea Caşin.

Romantică este deghizarea lui Alecu Ruset şi a slujitorului său Bârlădeanu în călugări, mergând la Athos, care va fi reluată în *Fraţii Jderi,* când Ionuţ Jder şi Botezatu procedează la fel, spre a trece nestingheriţi prin teritoriile aflate sub stăpânirea turcă.

Răpirea mirelui Ştefan beizade, din casa boierului Ilie Ţifescu, este romantică, la vreme de noapte. Se relatează apoi o urmărire a lui Alecu Ruset de către oştenii conduşi de hatmanul Buhuş şi Cantemir serdar. Părăsit de oamenii căpitanului Turculeţ, Alecu Ruset îi întâmpină pe oşteni singur, rămânând până la final un erou romantic, aflat într-o permanentă confruntare cu o realitate social-istorică dură. Prinderea şi moartea lui exprimă deplin raportul dintre realism şi romantism în structura romanului istoric sadovenian.

c) *Zodia Cancerului* este o meditaţie sadoveniană pe tema *fortuna labilis,* un roman de problematică, asociind o influenţă a romanelor de

factură expresionistă asupra unui mediu patriarhal moldav, pe care autorul îl cunoaşte şi-l cultivă. De aceea Alecu Ruset îi spune abatelui Paul de Marenne că Moldova este un loc *„unde nasc şi trec vârtejurile lui Dumnezeu ş-ale oamenilor“,* unde calamităţile *„stau în lucruri ca mierea în flori. Aici ne veselim şi în altă parte pier oamenii de ciumă şi de sabie. Dumnezeu a îngăduit împăraţilor, foametei şi molimelor să-şi aducă aici cortegiul. Aici, pe acest colţ de pământ, care a fost cândva paradis, nu mai este nimic statornic. Şi domniile îndeosebi sunt mai schimbătoare decât toate“*.

Această meditaţie însoţeşte imaginea domniţei Ruxanda, retrasă la Mănăstirea Neamţu, după moartea lui Timuş Hmelniţki, care *„dintr-o minune a lui Dumnezeu“* a ajuns *„o biată fiinţă întristată“*. Ea îi vorbeşte domniţei Catrina de Alecu Ruset, când acesta o vizitează împreună cu mama ei Anastasia – Doamna.

Imaginea Moldovei devastată de năvăliri, de luptele pentru putere dintre partidele boiereşti, de calamităţile naturale, este a unei ţări bogate, care a fost jefuită: *„Rămăseseră însă, în domnia lui Duca Vodă, puţine aşezări de creştini pe acea vale bogată, căci, cu puţini ani înainte, iernaseră tătarii fărâmând şi spârcuind, urmând după dânşii răutăţile prădăciunilor leşeşti, foametea neaşezării şi ciuma lui Dumitraşcu Vodă. Iazurile Bahluiului se potmoliseră, morile stătuseră, hanurile se cumpăneau în trei pereţi cu acoperişurile arse — locurile satelor pustii se cunoşteau abia, în dudaie înalte; fântâni spurcate de leşuri, cruci însemnând morţi năprasnice, toată priveliştea fericitelor aşezări de odinioară arăta mila domnilor şi-a împăraţilor, precum şi binefacerile năvălirilor şi războaielor care nu mai aveau contenire“*.

Domniile aduc când binefaceri, când sunt o calamitate: *„Antonie Vodă, părintele meu, n-a înţeles să adune comori după moda tiranilor orientali; a zâmbit bielşugului public şi a fost mazilit sărac. Duca Vodă însă a organizat hoţia domnească“*. De aceea *„Toate în Moldova sunt scurte, trecătoare şi viforoase şi cele bune şi cele rele. Acum doi ani aceste locuri erau înflorite şi populate“*. Fiindcă atunci când *„Dumnezeu se milostiveşte asupra ei, înfloreşte de azi pe mâine, ca o grădină în primăvară după urgia iernii“*. Este modul sadovenian de a exprima conceptul de lume–grădină.

Conceptul *fortuna labilis* îl vedem, acţionând şi asupra domnilor. Astfel, Antonie Vodă este chemat la Istanbul, pentru că Duca Vodă le-a spus că are bani mulţi: *„Stăpânii de la Stambul l-au schingiuit, l-au împuns cu ace de foc, i-au bătut pene de trestie subt unghii, l-au pus să înghită tulpane de mătase şi i-au tras intestinele pe gură“*.

Chiar şi asupra lui Duca Vodă atârnă această ameninţare, pe care Alecu Ruset i-o aruncă în dialogul din palatul domnesc. Domnul George Duca

scrisese mai multe cărți către poloni, ca să-l ajute contra turcilor. Ele se găseau în mâna unor prieteni ai lui Antonie Vodă. Dacă aceste scrisori ar fi ajuns la Constantinopol, Duca Vodă ar fi fost mazilit şi poate ucis. De aceea Alecu Ruset îi spune lui Duca Vodă că nu se teme de el: *„Făcând altfel, cărțile de care am vorbit se mişcă şi purced la Țarigrad. Asta poate fi primejdie, nu însă pentru acest cap al meu“*. Ipocrit, Duca Vodă îl invită la masa ce-o dă în cinstea abatelui Paul de Marenne, dar îl pune pe Milescu să falsifice nişte scrisori cu semnătura lui Alecu Ruset, scrisori care, însoțite de galbeni, vor hotărî moartea beizadelei în finalul romanului: *„— Aduceți-l aici! porunci Domnul încet, cu linişte. Voi l-ați cruțat şi bine ați făcut. Eu însă l-am cumpărat. L-am plătit bani mulți.“* De aceea Duca Vodă are satisfacția de a-l omorî cu mâna lui pe Alecu Ruset: *„În aceeaşi clipă înălță de la spate în sus buzduganul şi păli în frunte, între ochi pe Ruset“*. Episodul aminteşte de felul în care a fost ucis tatăl lui Tudor Şoimaru, de către Stroie Orheianu, cu buzduganul domnului.

Influența stilului cronicilor moldovene asupra lui Mihail Sadoveanu este evidentă din felul în care, la începutul fiecărui capitol, se enunță printr-un titlu cuprinsul.

Romanul exprimă maturitatea artei scriitorului şi capacitatea de a realiza *Frații Jderi,* această culme a romanului istoric în literatura română.

38.6. Mihail Sadoveanu — *Domnu Trandafir*

a) Amintirea *Domnu Trandafir* de Mihail Sadoveanu are ca *temă* copilul şi copilăria. Autorul îşi reaminteşte felul în care se scălda cu ceilalți copii în apa Siretului, asemeni cu Nică al lui Ion Creangă în *„Ozana cea frumos curgătoare...”*

Târgul vechi, cu şurele dărăpănate pline de poloboace, în care se juca de-a ascunselea, zăvoaiele cu sălcii cenuşii, taifasurile din tufişurile de mure, goana prin poieni readuc cu nostalgie scriitorului în amintire anii copilăriei.

Cele mai duioase amintiri sunt legate însă de şcoală şi de învățătorul său, domnul Busuioc, care devine în această povestire domnul Trandafir. Imaginea acestuia este reconstituită din ochii blajini, capul puțin chel, dinții lungi cu o strungă la mijloc, dar mai ales din gesturile lui. Când îi învăța să spună poezii patriotice, ridica brațul drept; când îi învăța să cânte, lovea diapazonul de colțul mesei, iar când citea poveştile lui Ion Creangă, îi privea blând, ținând cartea la piept. Trăsătura cea mai importantă a domnului Trandafir este sufletul pe care îl punea, ca un apostol, în cuvintele ce le rostea, era credința în valorile semănate în ogorul minții copiilor.

Când şcoala este vizitată de domnul ministru, însoțit de un inspector, domnul Trandafir face lecția,aşa cum îi plăcea lui,cu copiii şi aceştia rămân foarte mulțumiți. Modest, domnul Trandafir nici nu cutează să creadă că

şcoala lui, atât de neînsemnată, putea să primească o astfel de inspecție. Domnul Trandafir nu se mânia, ci doar se încrunta, rostind două cuvinte de reproș: *„Măi domnule!“*. El a fost credincios şcolii şi turmei de suflete, ce i s-a încredințat, păstorindu-le ca un părinte, modelând cu blândețe sufletele gingaşe ale copiilor. Duioşia este sentimentul ce-l stăpâneşte, când îşi aminteşte de omul care l-a învățat să scrie, să citească, să cânte, să înțeleagă lumea din jur şi să fie om. Această sensibilitate arată cât de profundă au fost arătura şi semănătura acestui apostol modest al sufletului românesc. Prin imaginea domnului Trandafir, scriitorul Mihail Sadoveanu ne prezintă o luminoasă personalitate a învățătorului de vocație pentru această nobilă misiune.

b) Mihail Sadoveanu realizează această amintire sub forma unei scrisori, adresate unui prieten. El îmbină descrierea locurilor copilăriei cu imaginea învățătorului, pe care l-a îndrăgit, cu povestirea vizitei ministrului, introducând, în momentele cele mai importante, dialogul.

Mihail Sadoveanu foloseşte cu multă abilitate în text elementele caracteristice artei sale de povestitor. El ştie să introducă termeni specifici ai graiului din Moldova: *„ista“, „mulțămim“, „oleacă“, „domol“, „brava“, „să beie“, „sară“, „samă“, „să cetească“, „întâi“, „şagă“, „ogradă“, „zarvă“*.

Ca şi la Ion Creangă, pe care îl consideră maestrul său în arta narațiunii, Mihail Sadoveanu foloseşte expresii ale limbii vorbite ca: *„nu fără şagă“, „cât ai bate din palme“, „cu cine am onoarea?“, „Să ştii că ai haz!“, „tu bagi de seamă“, „îmi aduc aminte“* cu scopul de a da, prin caracterul oral al limbii folosite, mai multă viață textului.

Mihail Sadoveanu ştie să folosească termeni cu valoare expresivă: *„bufnele“, „poloboace“, „taifas“, „apostol“, „monitori“, „iscodi“, „dăscălie“*. La aceştia putem adăuga o serie de epitete ca: *„sălcii cenuşii“, „şurile dărăpănate“, „zâmbet liniştit“, „tăcere adâncă“, „ochi încălziți“, „odae scundă“*.

Expresivitatea textului creşte prin folosirea de comparații ca aceea când *„sala de clasă devine ca într-o biserică“* un loc al sufletului; prin folosirea unor metafore *„curcubee de stropi“, „uriaşi de zăpadă“,* spre a accentua imaginea din jocul copiilor; sau metonimii ce consemnează efectul, care substituie cauza: *„şi-l ajung la inimă“, „ne venea să intrăm în pământ“*.

38.7. Mihail Sadoveanu — *Neamul Şoimăreştilor*

a) *Neamul Şoimăreştilor* este un roman istoric, care urmăreşte un proces istoric, acela al deposedării răzeşilor de pământ, proces cu adânci implicații în viața Moldovei. El face parte dintr-o serie de romane ca: *Frații Jderi*, *Nicoară Potcoavă*, *Zodia cancerului sau Vremea Ducăi Vodă*, în care

se surprind momente ale acestei lupte sociale dintre țăranii liberi şi boierimea lacomă.

În *Frații Jderi* este surprins momentul în care Ştefan cel Mare a realizat nu numai o serie de cetăți de apărare în jurul Moldovei, ci şi un zid viu din obştile răzeşeşti, conduse de căpitani de plai. Ele alcătuiau nucleul armatei moldovene.

Lipsită de acest zid de apărare, Moldova nu putea rezista atacurilor turcilor, tătarilor, ungurilor sau polonilor. Răzeşii, deveniți iobagi, nu mai aveau pentru ce să lupte, nu mai aveau puterea economică, organizarea socială pentru a alcătui părți din oaste, steagurile de cavalerie, care au făcut gloria Moldovei în timpul lui Ştefan cel Mare.

Felul în care Stroie Orheianu îl ucide în Divanul domnesc, cu buzduganul domnului Ieremia Movilă, pe Ionaşcu, tatăl lui Tudor Şoimaru, fiindcă îndrăznise să se plângă de abuzurile lui, este semnificativ pentru politica ostilă față de răzeşi, dusă de marea boierime în timpul unor domni proveniți dintre boieri, ca cei din familia Movilă.

Tudor Şoimaru va sprijini pe Tomşa Vodă, tocmai pentru că acesta va face dreptate neamului său, adică îi va reda pământurile luate prin violență, cruzime şi asasinat de către Stroie Orheianu. Din această cauză, boierii vor încerca o răzmeriță înăbuşită de Tomşa Vodă cu ajutorul răzeşilor, ceea ce va determina alăturarea marii boierimi doamnei lui Ieremia Movilă, care va pregăti o armată cu ajutorul ginerilor săi din Polonia, va pătrunde în Moldova şi-l va înlătura pe Tomşa Vodă de la domnie. Această luptă pentru putere dintre diferitele grupuri de boieri va determina decăderea Moldovei după moartea lui Ştefan cel Mare.

b) *Neamul Şoimăreştilor* este un roman realist, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială. *Tema* romanului o formează Moldova în perioada de decădere de după moartea lui Ştefan cel Mare, când oligarhia boierească lacomă îi deposedează, prin violență, pe răzeşi de pământuri.

Ideea este că lupta pentru dreptate socială este strâns împletită cu cea pentru libertate națională.

Subiectul urmăreşte evoluția lui Tudor Şoimaru, căpitan în oastea lui Tomşa Vodă. Acesta dobândeşte doi buni prieteni — Simion Bârnoavă şi Cantemir Bei — în timpul luptelor pentru domnie. Împreună cu aceşti doi prieteni, el se întoarce în satul natal, unde află de la unchiul său, Mihu, felul în care a fost ucis tatăl său, fiindcă s-a ridicat ca să apere drepturile răzeşilor. Din această cauză, tema, eroii, conflictul, subiectul au un profund caracter social. Eroii sunt reprezentativi, tipici şi sintetizează categorii sociale. Stroie Orheianu este tipul boierului lacom şi brutal. El reprezintă marea boierime. Tudor Şoimaru este tipul răzeşului viteaz. Vodă Tomşa

este tipul domnului care vrea să facă dreptate țăranilor, adică să îndrepte nedreptățile făcute de Ieremia Movilă şi de boierii din jurul lui, care i-au deposedat pe țărani de pământ. Deposedarea de pământ a răzeşilor caracterizează pe deplin o perioadă de abuzuri din timpul societății feudale. Lupta pentru domnie este, de asemenea, o împrejurare tipică, pentru că ea pune în evidență trăsăturile de caracter ale eroilor.

Mesajul critic al romanului rezultă din alegerea subiectului, a conflictului, pentru că evidențiază aspecte negative ale societății feudale. Felul în care scriitorul se va documenta tot mai profund pentru scrierea romanelor sale istorice justifică ideea lui Garabet Ibrăileanu că scrierea unui roman a devenit o știință. Scientismul este, deci, o trăsătură implicată în realizarea romanelor lui Mihail Sadoveanu. În realizarea romanului *Frații Jderi,* avem cea mai semnificativă etapă, în care măiestria artistică a autorului ajunge la cel mai înalt punct. În *Neamul Şoimăreştilor,* avem momentul în care el începe acest drum şi, din această cauză, elementele realiste se împletesc cu cele romantice, coordonatele istorice se interferează cu cele sociale.

c) *Neamul Şoimăreştilor* poate fi interpretat şi ca un roman de dragoste, deci ca un roman în esență romantic, care ar reda istoria unei iubiri sau faptele de vitejie ale unor eroi. Tudor Şoimaru devine, în acest context, un erou excepțional, fiindcă el este răzbunătorul, adus parcă de justiția divină la un moment dinainte stabilit, spre a-l pedepsi pe ucigaş, adică pe Stroie Orheianu. El acționează în împrejurările excepționale ale luptei pentru domnie. De aceea tema, eroii, conflictul, subiectul au o structură afectivă. Tudor Şoimaru nutreşte față de Magda Orheianu un puternic sentiment de iubire. Din această cauză, el pleacă în Polonia să o regăsească. Când Stroie Orheianu îl dă pe mâna nobililor poloni, ca spion al lui Tomşa Vodă, iar Magda, orgolioasă, se preface că nu-l cunoaşte, Tudor Şoimaru se trezeşte din visul său romantic de iubire şi revine în realitatea socială. El va fi salvat din mâna nobililor poloni de cei doi prieteni, Simion Bârnoavă şi Cantemir Bei. Îl va sprijini pe Vodă Tomşa împotriva boierilor, îl va lovi cu ură pe Stroie Orheianu şi va duce o viață de luptă pentru apărarea intereselor răzeşimii. Această ură îi deformează trăsăturile feței, încât devine *„turbat ca fiara, cu ochi crunți şi cu obrazul de var“*.

Episodul erotic de la începutul romanului, când Tudor Şoimaru o salvează pe Magda Orheianu, care fusese răpită de un cazac, este momentul în care cei doi petrec ceasuri de tandrețe şi este cel mai semnificativ pentru a argumenta dimensiunea romantică a romanului. În acelaşi timp, când, la sfârşitul romanului, Tudor Şoimaru o salvează pentru a doua oară pe Magda, aceasta înțelege profunzimea iubirii lui. De aceea *„gemea cu mâinile la tâmplă“* şi *„îl privea cu groază“,* în timp ce *„se lăsa purtată de*

feciorii răzeşilor". Ca adevărat erou romantic, Tudor Şoimaru îi va da un grup de flăcăi s-o însoţească, împreună cu soţul ei, până la Soroca, deci va veghea asupra vieţii ei atâta cât îi va fi în putinţă, ceea ce arată cât de mare sunt delicateţea, generozitatea şi iubirea eroului.

Incendierea conacului de la Murgeni, după uciderea lui Stroie Orheianu, precum şi felul în care şterge urma ucigaşului de pe pământ, punând să fie arat locul cu plugurile, arată cât de profund este sentimentul de ură faţă de ucigaşul tatălui său, dar în acelaşi timp, cum traduce în realitate un verset biblic: *„Şi urma lor de pe pământ o va şterge."* De aceea, răzbunarea lui Tudor Şoimaru pare inspirată de o voinţă divină, în esenţa ei, dar în formă este o dorinţă aprigă de a îndepărta, din amintirea lui, imaginea Magdei Orheianu pentru totdeauna.

d) *Neamul Şoimăreştilor* poartă un nume sugestiv, fiindcă aşa cum un pom îşi arată felul său de a fi, tot astfel şi oamenii se cunosc după roada lor, adică după faptele lor. Tudor Şoimaru este un rod al copacului neamului său, fiindcă el este eroul, este luptătorul pentru dreptate socială şi libertate naţională. De aceea calităţile lui ca: iscusinţa, inteligenţa, cinstea, curajul, curăţenia sufletească, răbdarea, credinţa, mila, iubirea, ascultarea comandamentelor majore ale epocii, fac din Tudor Şoimaru un erou simbol, care sintetizează parcă poporul român, răzeşul ca prototip. Ura faţă de ucigaşul tatălui său este atât de puternică, încât îi înspăimântă şi pe duşmanii săi: *„Răcni aşa de cumplit, încât mazurii înfricoşaţi smuciră frâiele şi se năpustiră pe poartă."* Deşi pribegeşte mult, prigonit fără să ştie de Stroie Orheianu, el se întoarce, fiindcă simte acea legătură adâncă cu neamul său. Revenit în sat, atunci când neamurile îl recunosc, el simte o bucurie: *„îşi simţi pieptul înfierbântat de o căldură necunoscută"*. În acelaşi timp, *„clopotele bisericii cântau,"* fiindcă este ca o sărbătoare a neamului momentul când Şoimaru era cuprins de mâini, îmbrăţişat *„de veri şi de mătuşe"*, încât şi cei doi prieteni ai săi, Cantemir şi Bârnoavă, *„se simţeau mişcaţi"*.

Când unchiul său Mihu îl *„apucă de mână şi-l trase între mormintele ţintirimului", „ca să-i arate mormântul tatălui său clopotele bisericii tăcură"*, iar printr-o concordanţă *„se alinară şi vocile oamenilor"*, fiindcă este un moment solemn de durere colectivă a neamului.

Mihail Sadoveanu sugerează cu subtilitate, prin analogie, raportul dintre om şi neamul său, ca fiind cel dintre rădăcinile şi ramurile unui pom: *„sub cireşii sălbatici care-şi coborau rădăcinile între oasele morţilor se făcu în lumina dimineţii tăcere"*. Sosirea lui Tudor Şoimaru devine, astfel, un moment ales (arhetipal), pe care şi elementele naturii îl simt şi-l trăiesc prin tăcere, fiindcă îi înţeleg valoarea. În mintea lui Tudor Şoimaru, *„icoanele înnegurate de uitare"* ale amintirilor îi readuc imaginea tatălui

său: *„chipul palid, stropit de sânge, al unui oştean mort“*. Această imagine îl face ca la auzul numelui ucigaşului să rămână *„ca fulgerat, cu ochii rotunzi înfricoşaţi de groaza lăuntrică“*. Pe această imagine se va clădi ura cu care-l va lovi pe Stroie Orheianu, această imagine va determina distrugerea conacului de la Murgeni, această imagine o va elimina pe cea a Magdei Orheianu după o luptă lăuntrică, pe care prietenii săi o înţeleg şi de aceea vor sta alături de el în timpul plecării în Polonia.

e) Stilul lui Mihail Sadoveanu este poetic şi multe din paginile sale au fost conside-rate poeme în proză. El ştie să dea iz arhaic povestirilor sale, utilizând cuvinte rare. În *Neamul Şoimăreştilor* găsim: *„ţintirimul“, „cataveici“, „vataman“, „siac“, „ilic“, „contaşul“, „ghizunia“, „mazuri“*, dar şi expresii ca: *„a bătut cu umilită mulţămire metanie domnului său“, „ne-am milostivit şi-am pus cuvânt“, „s-a strămutat la veşnicele locaşuri“, „bătrânii ajung o vreme rea“, „căpitan de steaguri“*, care dau culoare de epocă.

Textul este inundat de metafore, metonimii, comparaţii, epitete şi simboluri. Dintre cele mai expresive metonimii amintim: *„îi ardeau ochii“, „a hotărât să vie pluguri“, „oşteanul îşi simţi pieptul înfierbântat de o căldură necunoscută“, „taina o ascunse în fundul sufletului“, „acoperi pe Magda cu sabia“, „Domniţa Magda şi-a purtat lumina ochilor prin ţări străine“, „având în inimă răsunetul durerii lor“, „toaca începu să sune... c-o duruire melodioasă“*, care, toate, sunt construite pe raportul sau din substituţia dintre cauză şi efect. Unele metonimii sugerează o meditaţie pe tema destinului: *„Şi vremea necontenit i-a lovit, până ce le-a aplecat frunţile adânc spre pământ“*.

Dintre metaforele utilizate în text, unele devin simbolice: *„cu icoana fetei Orheianului în faţa ochilor“, „clopotele bisericii cântau“, „icoane înnegurate de uitare“*. Alte metafore surprind trăiri lăuntrice: *„parscă i se lua un văl de pe frunte“, „se prăpăstui pe poartă“*, sau au valoarea unor meditaţii pe tema destinului uman: *„unde se amestecau cerul şi pământul într-o brumă alburie“, „privind cum trec spre lăcaşurile veşnice, „fire lungi şi argintii de mătasea morţilor“, „îi năruiră în iazul Răutului“*.

Epitetele sunt împletite cu aliteraţii şi asonanţe ca într-o poezie: *„Îşi descoperi capul cu plete scurte, creţe, şi-şi făcu încet cruce“, „fetele erau cu capetele goale, gătite, cu flori de grădină“*. Alte epitete au o expresivitate deosebită: *„cu ochii ascuţiţi şi aspri“, „călărimea întărâtată“, „glas îndesat“*, sau deschid tabloul prin cromatică: *„cu ochi verzi şi cu umerii obrajilor roşcovani“, „cu fuste de lână dungate cu vrâste galbene şi roşe pe fond negru“, „ciubote cu piele roşă... siac cafeniu şi ilice negre cu nasturi rotunzi de argint“*, care evidenţiază specificul portului naţional.

Comparațiile au şi ele o deosebită forță expresivă: *„turbat ca fiara“, „ca scăpat dintr-un arc“, „ca mireasma unei flori“.*

Stilul lui Mihail Sadoveanu este deci expresiv, cromatic, echilibrat, poetic, cu elemente de specific național bogat, cu iz arhaic şi impregnat cu elemente dialectale moldoveneşti.

39. Mihail Sadoveanu — structura universului

39.1. Temele universului sadovenian

a) istoria şi războiul — temă fundamentală a universului sadovenian:

– lupta pentru salvarea ființei naționale şi pentru afirmarea conştiinței naționale – *Frații Jderi, Nicoară Potcoavă*.

– recrearea istoriei – mod de pătrundere sadoveniană în trecutul istoric – *Frații Jderi, Zodia Cancerului, Nicoară Potcoavă, Nunta domniței Ruxanda*.

– lupta pentru dreptate socială – proces istoric – *Neamul Şoimăreştilor, Hanu Ancuței – Județ al sărmanilor*.

– vremurile de demult – loc de evaziune romantică – *Neamul Şoimăreştilor, Frații Jderi, Zodia Cancerului*.

– legenda – model epic istoric – *Frații Jderi* – vânătoarea bourului, căutarea sihastrului.

– mitizarea — procedeu romantic sadovenian de construcție a textului – *Frații Jderi*.

b) natura – coordonată a universului sadovenian:

– trăirea eroilor în concordanță cu manifestările naturii – *Baltagul, Țara de dincolo de negură, Nada Florilor.*

– sentimentele de bucurie, nădejde, tristețe, durere sunt redate prin referire la reacțiile naturii — *În pădurea Petrişorului, Baltagul, Nada Florilor, Bordeienii, Țara de dincolo de negură.*

– caracterul secret al naturii – viețuitoarele, păsările se ascund de oameni, se retrag în păduri, în deltă – *Țara de dincolo de negură, În împărăția apelor, Nada Florilor*.

– natura – locul unde viața se împletește cu moartea – *Păcat boieresc, Bulboana lui Vălinaş, Bordeienii, Țara de dincolo de negură*.

– natura vorbeşte prin mijloace specifice: vântul, norii, soarele, atitudinea animalelor aduc semnele unor fapte ce se vor petrece – *Baltagul, Țara de dincolo de negură, Împărăția apelor*.

– limbajul şi semnele naturii sunt cunoscute de cei ce trăiesc în mijlocul ei: Vitoria Lipan – *Baltagul,* Moş Hau, țața Ileana – *Nada Florilor*.

Lucian Blaga: *„Sadoveanu este duhul întrupat al naturii româneşti“*.

c) iubirea — temă a universului sadovenian:

iubirea — trăsătură a eroului sadovenian: Vitoria Lipan – *Baltagul*.

– iubirea — motivație a actelor eroilor: Tudor Şoimaru pleacă în Polonia după Magda Orheianu; Alexandru — după Ilinca în *Nicoară Potcoavă;* Ionuț Jder pleacă după Nasta; Simion Jder — după Maruşca în Polonia; Alecu Russet încearcă să o câştige pe Catrina.

– iubirea – motiv de conflict şi răzbunare: Vitoria Lipan – *Baltagul,* Constandin Moțoc – *Județ al sărmanilor,*

– iubirea — eveniment fundamental în destinul eroilor.

Hanu Ancuței – Cealaltă Ancuță – Toderiță Cătană o răpeşte pe duduca Varvara.

Bulboana lui Vălinaş – Ilie Bădişor o iubeşte pe Mădălina.

– iubirea — cauză a deznădejdii şi prăbuşirii.

Cazul Eugeniței Costea – Eugenița Costea se sinucide pentru Lai Cantacuzin.

Frații Jderi – Nicodim – se retrage în monahism.

Zodia Cancerului – Alecu Ruset îşi dă viața.

d) datina şi destinul — coordonate ale vieții eroilor:

Hanu Ancuței – Moş Leonte Zodierul le traduce eroilor destinul.

Frații Jderi – Ştefan cel Mare, Amfilohie Şendrea – zodia Cumpenei, datini la îngroparea Jderilor.

Baltagul – datinile la botez, nuntă, înmormântare.

e) vânătoarea şi pescuitul – caracterul unic al întâmplărilor:

Țara de dincolo de negură – *„licorna"*, pasărea cu glas de om, bourii.

Nada Florilor – Moş Hau, țața Ileana duc o viață în afara societății.

Păcat boieresc – împletită cu tema dragostei.

f) satul şi biserica – motive ale universului sadovenian:

Frații Jderi – Ştefan cel Mare la hramul Mănăstirii Neamț.

Hanu Ancuței, *Haralambie* – legenda bisericii Sf. Haralambie.

Zodia Cancerului – hram la Trei Ierarhi.

g) divanul şi judecata – motiv epic sadovenian:

Hanu Ancuței – loc al unui divan popular, în *Haralambie* – divanul domnesc.

Frații Jderi–divanul domnesc şi judecata făcută de domn.

Zodia Cancerului – divanul domnesc.

h) viața târgurilor de provincie – temă specific sadoveniană:

– târgul — un oraş în care se moare – *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*.

– târgul — orăşel în care speranțele şi idealurile se prăbuşesc: *Cazul Eugeniței Costea, Haia Sanis.*

– târgul — loc în care se pierd virtuțile morale – *Nada Florilor, Cazul Eugeniței Costea*.

– târgul — loc în care se consumă dramele mărunte – *Zodia Cancerului, Hanu Ancuței*.

39.2. Eroul sadovenian — centru al universului

a) Valori arhetipale ale eroilor sadovenieni – *Hanu Ancuței*.

– Comisul Ioniță – principiul Adevărul – seria răzeşul – perseverent.

– Moş Leonte Zodierul – Armonia – cititorul de zodii – sfătos.

– Toderiță Cătană – Frumosul – oşteanul – voinic şi îndrăzneț.

– Damian Cristişor – Armonia – negustorul – diplomat.

– Ancuța – Datina – ştie tot – negustorul – inteligentă.

– Părintele Gherman – Binele – seria monahul – răbdarea şi renunțarea.

– Constandin – Armonia – seria cerşetorul, umilința.

– Zaharia – Legea – seria fântânarul – blândețea, ține cumpăna ca simbol al echilibrului şi armoniei.

b) Eroul sadovenian – centru al universului

– Ştefan cel Mare şi Sfânt – actant al conştiinței naționale şi creştine – strategul – organizatorul – părintele – judecătorul – luptătorul – evlaviosul.

– Ionuț Jder – jupân Onu – rol central în bătălia de la Vaslui – eroul – luptătorul.

– Vitoria Lipan – natura participă la trăirile eroinei – imagine a prototipului carpato-dunărean.

– Nicoară Potcoavă – pedepsirea trădătorilor lui Ion Vodă cel Cumplit – răzbunătorul.

c) Eroul sadovenian — prototip carpato-dunărean:

– pescarul – Moş Hau, țața Ileana – *Nada florilor.*

– vânătorul – autorul – *Țara de dincolo de negură.*

– plutaşul – Ilie Bădişor – *Bulboana lui Vălinaş*.

– haiducul – Cozma Răcoare – *Cozma Răcoare – Haralambie* – Vasile cel Mare.

– răzeşul – Tudor Şoimaru – *Neamul Şoimăreştilor* – comisul Ioniță – *Hanu Ancuței.*

– negustorul – jupân Damian, Ienachi Coropcarul.

– boierul – Năstase Bolomir, Mârza Dimache.

– voievodul – domnul – Ştefan cel Mare şi Sfânt – *Frații Jderi* – Vodă Mihalache Sturza, Vodă Calimah – *Hanu Ancuței*.

– Duca Vodă – *Zodia Cancerului.*

39.3. Timbrul sadovenian — trăsătură a universului

– mitizarea – Ştefan cel Mare şi Sfânt – proiectat pe teritoriul legendei sacre – Ionuț Jder – cu Samoilă şi Onofrei – proiecții ca Făt-Frumos, Sfarmă-Piatră, Strâmbă-Lemne.

– simbolizarea – Ştefan cel Mare şi Sfânt – simbol al conştiinţei naţionale.

– metaforizarea – *Fraţii Jderi, Hanu Ancuţei*, *Zodia Cancerului.*

– expresivizarea alcătuieşte textul cu expresii ale limbii vorbite.

– recrearea nu reconstituie, ci creează un climat social sadovenian, luându-i ca model pe Ion Neculce şi pe Ion Creangă.

40. George Bacovia

Viaţa şi activitatea literară. George Vasiliu s-a născut în 17 septembrie 1881 la Bacău ca fiu al unui comerciant. Face liceul în Bacău şi Facultatea de Drept din Iaşi. A fost contabil, referent, bibliotecar. Debutează în Literatorul lui Alexandru Macedonski. În 1916 apare volumul Plumb premiat de Ministerul Artelor. Vor urma volumele „Scântei galbene“ (1926), „Bucăţi de noapte“ (1926), „Cu voi“ (1930), „Comedii în fond“ (1936), „Stanţe burgheze“ (1946),„ Plumb. Versuri şi proză“ (1965), „Ştanţe târzii“ (1972).

Va fi Laureat al Premiului Societăţii Scriitorilor Români în 1925 şi primeşte în 1934 Premiul Naţional. Moare la Bucureşti în 22 mai 1957.

40.1. George Bacovia — *Plumb*

Poezia *Plumb* este un pastel simbolist, o meditaţie pe tema *fortuna labilis*, o *ars poetica*, care exprimă programul estetic al autorului, aderenţa sa la simbolism.

Eul poetic, prefigurat prin dimensiunea afectivă *„amorul meu de plumb“*, prin dimensiunea volitivă, sugerată prin aspiraţii: *„aripele de plumb“*, prin dimensiunea biologică *„mort“*, este exprimat, de fapt, prin: *„stam singur“,* adică intelectul. Acesta transmite un mesaj esenţial la momentul simbolic al Marii Treceri. De aceea ţipătul lui Munch, în esenţă expresionist, devine *„şi-am început să-l strig*“. Este momentul înstrăinării de sine a poetului, pe care poezia ni-l comunică.

Tema, subiectul şi eroul sunt structurate pe conceptele de cunoaştere, de univers al intuiţiei, dar şi de corespondenţă, angajând o dezvoltare spre expresionism a programului simbolist, dar şi către suprarealism.

Cosmicizarea, trăsătură a programului estetic al simbolismului, preluată şi de expresionism, este de a exprima trecerea eului biologic într-o altă dimensiune a universului: *„Dormeau adânc sicriele de plumb“*. Moartea în creştinism este adormirea până la venirea Domnului.

Conceptul de poezie pură este sugerat prin simbolul **plumb,** reluat de şase ori exact în acelaşi loc, în cele două catrene, ca efect al cristalizării

textului, ca mod de a sugera dimensiunea eternului printr-un absolut senzorial.

Cultivarea intuiției şi sugestiei prin simbol se realizează prin simbolul **plumb,** care este cuvântul cheie al textului aşezat în titlu. Plumbul prefigurează moartea materiei, este rezultatul unui proces de dezintegrare a elementelor radioactive, este o metonimie, dar şi o metaforă a absolutului într-o lume relativă. Expresia *„sicriele de plumb"* este o metaforă construită pe două simboluri, care vrea să sugereze moartea absolută, reluată ca un laitmotiv pe mai multe planuri. *„Dormea întors amorul meu de plumb"* reia, prin valorile conotative ale verbului *„a adormi",* sensul de a trece în altă lume, ca în *Mai am un singur dor* de Mihail Eminescu: *„Să-mi fie somnul lin"*. Termenul *„întors"*, pe care-l găsim la Mihail Eminescu în *Luceafărul: „Pe fața ei întoarsă"*, exprimă, de fapt, drumul în sine, spre interior, element al esteticii expresioniste.

Gândirea analogică, în locul celei logice, se realizează prin contextul simbolist, sugerat de simbolurile: **sicriele** (care sugerează moartea), **florile** (viața), **aripile** (aspirațiile), **coroanele** (virtuțile), **veşmântul** (faptele), **cavou** (lumea), **vântul** (stihiile), **frigul** (psihe, psihon — spiritul), alăturat de **singur** (intelectul). În cadrul acestui context, cuvântul **plumb** joacă rolul de simbol central.

Laitmotivul, reluarea cuvântului *plumb* într-un context mereu schimbat, este un procedeu simbolist, utilizat cu multă măiestrie de poet spre a da textului densitate, profunzime şi muzicalitate. Avem un grup de sintagme-modul: *„sicriele de plumb", „flori de plumb", „amorul meu de plumb", „aripele de plumb"*, care toate sugerează mitul Marea Trecere.

Sunt prezente şi câteva elemente impresioniste, sugerate prin verbul *„scârțâiau"*, prin simbolul *„frig"*, prin expresia *„Şi-i atârnau aripele"*, care vor fi mai evidente prin cromatica din poezii ca: *Nervi de primăvară, Amurg violet, Decor.*

Meditația pe tema destinului are o nuanță romantică, fiindcă motivul mormintelor este reluat cu accente simboliste şi cu un mesaj expresionist, vădind o evoluție firească a unui romantic, întârziat spre neoromantismul simbolist.

Înstrăinat de sine, poetul contemplă de pe poziția spiritului detaşat de trup, de dimensiunea biologico-materială, o lume purtată prin timp de vânt, *„şi era vânt"*, ca simbol al mitului Marea Trecere, a vântului cosmic, aşa cum îl găsim şi la Mihail Eminescu în *Luceafărul: „Ei numai doar durează-n vânt /Deşerte idealuri"*.

Sentimentul de melancolie, de factură romantică, dă acestei poezii un caracter de elegie. De aceea structura textului este complexă. Din unghiul romantic este o elegie, din cel simbolist — o meditație, din cel estetic — o

ars poetica, din cel expresionist — un pastel structurat pe conceptul de cunoaştere.

40.2. George Bacovia — *Lacustră*

Poezia are ca temă mitul reintegrării, cum îl denumea Mircea Eliade, sau Marea Trecere şi sugerează universul bacovian cu trăsăturile lui. Este, în acelaşi timp, o meditaţie pe tema *poetul şi poezia*. Poetul este sugerat ca în estetica simbolistă şi trăieşte un vis simbolic. Lacustra este o locuinţă primitivă din paleolitic, când oamenii trăiau în colibe suspendate pe piloni, în mijlocul unor ape, spre a se apăra de marile animale. Locuinţa era legată de ţărm cu o punte de lemn, care noaptea se trăgea şi o izola. Tot astfel universul bacovian este izolat, suspendat într-un punct între pământ, apă şi aer.

Tema, eroii şi subiectul sugerează conceptul de corespondenţă, dar şi de autonomie a esteticului, preluat din clasicism. Podul este un simbol al conceptului de corespondenţă: *„Că n-am tras podul de la mal“*, dar avem şi conceptul romantic de lume ca vis: *„Tresar prin somn, şi mi se pare“*. Această izolare a locuinţei lacustre exprimă şi conceptul de poezie pură, specific simbolismului.

Analogia, ca trăsătură a esteticii simboliste, se împleteşte cu o nuanţă de cosmicizare, fiindcă aşa cum locuinţele lacustre stau între pământ, apă şi cer, tot aşa universul poetic stă între realitatea fizică, socială şi realitatea spirituală.

Simbolul **lacustră** sugerează, în acelaşi timp, o întoarcere la origine *ab origo*, o evaziune romantică într-o altă lume. Sintagma *„mă duce-un gând“* ne aminteşte versul eminescian: *„El zboară, gând purtat de dor“*. Aşa cum Hyperion se întoarce la locul unde se naşte universul: *„Căci unde-ajunge nu-i hotar, / Nici ochi spre a cunoaşte, / Şi vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naşte“*, tot astfel eul bacovian caută să ajungă la punctul de corespondenţă dintre creat şi increat: *„Un gol istoric se întinde,/Pe-aceleaşi vremuri mă găsesc... / Şi simt cum de atâta ploaie / Piloţii grei se prăbuşesc”*.

Simbolul **lacustră** se constituie într-o imagine a eului poetic bacovian, fiindcă aşa cum locuinţa lacustră stă izolată în mijlocul apei, tot astfel eul bacovian stă ca un *„ecou sonor în mijlocul universului“*, cum se autodefinea Victor Hugo.

Sentimentul de melancolie, în esenţă romantic, prefigurează tristeţea cu care poetul se înstrăinează, ca şi Hyperion, ipostază a eului eminescian, de lume. Starea de trezire, de conştiinţă, este nuanţată de gerunziile *„tresărind“, „aşteptând“*, dar şi prin sintagma *„Tresar prin somn“*. Este o pătrundere în lumea interioară a eului, un moment în drumul spre conştiinţa de sine, tratată de Lucian Blaga în poezia *Munte vrăjit.*

Poezia poate fi interpretată şi ca o meditaţie pe tema destinului, determinată de o disoluţie universală, de un potop, de declanşarea stihiilor: *„Şi simt cum de atâta ploaie / Piloţii grei se prăbuşesc“*. Cuvântul *„singur“* preia încărcătura semnificaţiilor din poezia *Plumb,* exprimând, ca şi în finalul poemului *Luceafărul* de Mihail Eminescu, retragerea în sine.

Trăsăturile definitorii ale stilului bacovian apar, ca şi în poezia *Plumb,* ca fiind: concizia, simbolizarea, cristalizarea, vizionarismul, sugerarea, analogia, nuanţarea, cromatica.

Contextul simbolic, creat de cuvântul *lacustră*: val, podul, piloţii, ploaia, exprimă aceeaşi tehnică de simbol central, care cristalizează textul. Aici rolul de cuvânt cheie şi simbol central îl joacă cuvântul *lacustră*, care sugerează universul poetic. Apa este un simbol al lumii spirituale, prefigurând cunoaşterea, care, prin valorile ei, determină disoluţia valorilor lumii materiale, ducând, ca şi la Eminescu, la închiderea poetului într-un univers propriu. Imaginarul oniric este încărcat de sugestii şi analogii. Poetul dă densitate simbolului într-un context de maximă claritate şi conştientizare.

40.3. George Bacovia — *Note de primăvară*

Poezia *Note de primăvară* are ca temă conceptul de poezie pură, definitoriu pentru estetica simbolistă: *„Vis de-albastru şi azur / Te mai văd, te mai aud“*, dar este evident şi conceptul de corespondenţă, din care se generează programul estetic al simbolismului.

Tema, eroii, subiectul sunt structurate pe această corespondenţă. Simbolurile au densitate, ca şi în poeziile *Plumb* şi *Lacustră,* alcătuind un context simbolic prin fântână, fluier, mugur, câmpie. Este, de fapt, un pastel romantic, impregnat de elemente cromatice impresioniste: *„Verde crud, verde crud / Mugur alb, şi roz şi pur/Vis de-albastru şi azur“*, asupra cărora poetul, aderent la simbolism, realizează o translaţie în spaţiul esteticii simboliste prin conceptul de sinestezie: *„Te mai văd, te mai aud“*.

Analogia dintre primăvara naturii şi renaşterea sugerată prin cuvântul *„mugur“* de factură romantică, ca un refugiu în natură, este raportată la viaţa interioară a poetului. Poezia devine în acest context *„O copilă poposită la fântână“* care *„îngână“* frumuseţea naturii, viaţa, care inundă lumea exterioară *„câmpia clară“*. Eul poetic poate fi asociat prin simbolul *„mugur“*, generează universul interior, care este un vis al lumii exterioare, o transfigurare a realităţii, prefigurând drumul spre conştiinţa de sine.

Dacă în poeziile *Plumb, Negru, Decor* se prefigurează un moment de sfârşit, aşa cum în mitul păsării Phönix avem incinerarea *(„Carbonizate flori, noian de negru.../ Sicrie arse, negre, de metal / Veşminte funerare de mangal / Negru profund, noian de negru“)*, aici, în *Note de primăvară,* avem momentul de renaştere. Moartea exterioară, exprimată prin durere:

„Corpul ce întreg mă doare“, este îndepărtată de prezența soarelui, simbol al conștiinței: *„Oh! Punctează cu-al tău foc, / Soare, soare“*, ca o purificare a spiritului de elementele jocului vieții: *„Sub al vremurilor joc“*. Este o renaştere, aşa cum o găsim la Alexandru Macedonski, în *Rondelul rozei ce-nfloreşte*.

Conceptul de poezie pură găseşte cea mai frumoasă exprimare poetică: *„Mugur alb şi roz şi pur / Vis de-albastru şi azur“*. El se asociază cu sinestezia din versurile: *„Te mai văd, te mai aud“*.

Stilul bacovian păstrează şi aici aceleaşi trăsături: concizie, claritate, nuanțare, densitate, simbolizare, expresivitate, sintetizând, într-un context simbolist, şi elemente de romantism, expresionism, impresionism.

Aceste calități ale universului său poetic şi ale timbrului său unic i-au adus înscrierea, pe lista UNESCO, ca poet simbolist reprezentativ în literatura universală.

40.4. George Bacovia — *Decembre*

a) Elegia *Decembre* este definitorie pentru universul bacovian, caracterizat printr-un orizont închis *(„E ziuă şi ce întuneric...“)*, printr-o disoluție de proporții cosmice *(„Potop e-napoi şi-nainte“)*, printr-o tristețe, melancolie, care prevestesc sfârşitul *(„Şi ningă... zăpada ne-ngroape“)*. Iubirea, ca lege generatoare a universului, este doar un moment de lumină *(„Mai spune s-aducă şi lampa“)* în acest dezastru universal, dominat de moarte. De aceea titlul este un simbol al destinului implacabil, tragic al omului, un prilej de meditație pe teme clasice *(panta rhei, fortuna labilis): „Şi mână fotoliul spre sobă, /La geam să ascult vijelia, /Sau zilele mele totuna — /Aş vrea să le-nvăț simfonia“*, dar, în acelaşi timp, pe profunda unitate dintre om şi univers, pe valorile legii armoniei şi echilibrului, sugerate prin simbolul *„simfonia“*, fiindcă poetul are o predilecție pentru cromatică şi muzică.

Iubirea este focul care menține viața, de aceea poetul contemplă sfârşitul vieții, sugerat prin simbolul *„decembre“*, în timp ce fulgii de nea, clipele timpului se scurg neîncetat ca o ninsoare: *„Te uită cum ninge decembre, /Spre geamuri, iubito, priveşte/ Mai spune s-aducă jăratec /Şi focul s-aud cum trosneşte“*. Aceste subtile corespondențe sunt o trăsătură a stilului simbolist şi ele exprimă sentimentele de durere, iubire, singurătate, melancolie, speranță, tristețe, fiindcă universul este dominat de spectrul morții, sugerat de simbolul central al poeziei *Decembre („Te uită cum ninge decembre“)*.

Motivul tristeții, al *spleen*-ului prezent în *Poemă finală,* în *Piano*, se împletește cu motivul corespondenței dintre simboluri, sentimente, culori, semne, sugestii: *„Ce cald e aicea la tine./ Şi toate din casă mi-s sfinte,/ Te uită cum ninge decembre/ Nu râde... citeşte-nainte“*. Cartea vieții trebuie

citită cu grijă, cu atenție, cu gravitate, cu înțelepciune: *„Citeşte-mi ceva de la poluri“*, fiindcă ea este momentul când se face discriminarea, separația, unii la polul plus, adică la cer, alții la polul minus, adică la iad. Viața nu e un joc, de aceea nu e nimic de râs, ci este un examen al sufletului, fiindcă literatura implică sufletul cititorului şi al autorului, ca în estetica suprarealistă.

Motivul dominat al corespondențelor dintre stările sufleteşti ale poetului şi natură dă tonul de elegie al textului, ca şi în poeziile *Miezul nopții, Vânt, Marş funebru.*

Decembre este o meditație simbolistă, fiindcă eroii sunt sugerați, sunt doar nişte simboluri în împrejurări simbolice. Aşa cum luna decembrie este sfârşitul anului, al timpului, tot astfel timpul vieții se apropie de sfârşit. De aceea tema, eroii, subiectul, sugerate prin motivul corespondențelor dintre stările sufleteşti şi natură, au o proiecție comună, în sensul că întregul univers pare a se destrăma, a se sfârşi o dată cu omul: *„Potop e-napoi şi-nainte“*, ca în poezia *Lacustră*. Acest raport dintre om şi univers, cultivat de romantici, este preluat de estetica simbolistă şi apoi de cea expresionistă, fiindcă omul este centru al universului în cultura europeană, influențată de umanism.

Cultivarea intuiției şi sugestiei prin simbolurile: *decembre (*timp, bătrânețea, iarna vieții), *vijelia* (*fortuna labilis*, *panta rhei*), *simfonia* (conceptul de armonie, echilibru), *focul* (iubirea, viața) duce la o meditație asupra sensului vieții. Viața, trăită în iubire, face ca toate să fie pline de sens, să fie sfinte *(„Ce cald e aicea la tine, /Şi toate din casă mi-s sfinte“)*, de aceea lipsa iubirii aduce întunericul din afară, decăderea vieții sociale, dezagregarea universului, curgerea fără sens a timpului *(„Te uită cum ninge decembre“).*

Conceptul de poezie pură este sugerat de simbolul *zăpada („Te uită zăpada-i cât gardul“),* altfel decât în poezia *Note de primăvară*, unde era sugerat prin: *„Mugur alb, şi roz şi pur“*.

Gândirea analogică este prezentă prin analogia dintre viața omului şi univers, dintre sentimentele de tristețe, melancolie, durere, iubire ale poetului şi vijelia, furtuna, viscolul, care dezlănțuiesc stihiile. Sunt sugerate principiul *aerul* prin simbolul *„vijelia“*, principiul *apa* prin simbolul *„potop“,* principiul *focul* prin *„jăratec“*, principiul *timpul* prin simbolul *„decembre“*, principiul *pământul* prin simbolul *„poluri*“, care poate sugera şi principiul *spațiul*.

De aceea, privită din unghiul nivelurilor creatologiei, poezia poate fi situată la nivelul inovativ.

40.5. George Bacovia — *Seară tristă*

Seară tristă este o elegie, aflată într-un contrast romantic cu elegia *Decembre,* în sensul că sentimentul de tristețe nu este generat de destinul tragic, luminat de iubire, ci de durere *(„Şi-am plâns cu frunțile pe masă“)*. Universul domestic din *Decembre* este substituit de cel al unei taverne, pe care poetul, printr-o licență poetică, o numește *„cafenea“*. În cafenea nu se cântă *(„Barbar, cânta femeia-aceea, /Târziu, în cafeneaua goală,“)* şi dacă cafeneaua era goală, atunci unde este logica versurilor: *„Şi noi eram o ceată tristă“,* sau *„Şi-n jur era aşa răscoală.../ Şi-n zgomot monstru de țimbale“*. Logica poeziei este ilogică, afirma Al. Macedonscki. Este posibil ca acel cântec, sugerat prin versul reluat de şase ori la începutul şi sfârşitul celor trei strofe, să exprime doar o stare de spirit *(„Barbar cânta, dar plin de jale“)*, o lume imaginată *(„Gândeam la lumi ce nu există...“)*, o lume sugerată de simbolul *„nori“ („Prin fumul de țigări, ca-n nouri,“)*, o lume a ecourilor din amintire *(„Şi-n lungi, satanice ecouri“)*. Avem aici altfel tratat motivul sugestiilor muzicale, decât în *Marş funebru („Plângea clavirul, trist şi violina“)* sau în *Nevroză („În dezacord clavirul moare, /Şi ninge ca-ntr-un cimitir.“)*, fiindcă aici el doar este o prevestire a finalului şi mai ales să arate cauza, pentru care se prefigurează acest final tragic al omului. Lipsa credinței în Dumnezeu pustieşte sufletul, lumea, determină răzvrătirea *(„Şi-n jur era aşa răscoală...“)*, determină perfectarea influențelor duhurilor malefice *(„Şi-n lungi, satanice ecouri/ Barbar, cânta femeia-aceea“)*. Dacă în *Decembre* avem o împăcare a omului cu destinul, o armonie şi un echilibru, generate de iubire, aici avem o răzvrătire a omului împotriva destinului, ca un zgomot *„monstru de țimbale“*, determinată de durere *(„Şi-am plâns cu frunțile pe masă“)*. Viața fără iubire este moarte.

41. George Bacovia — universul poetic

41.1. Trăsăturile universului bacovian

a) Orizont închis, cenuşiu, cer de plumb, străbătut de corbi negri ca în poeziile: *Tablou de iarnă, Plumb, Amurg de iarnă.*

b) Societatea este o lume absurdă, halucinantă, deznădăjduită, alcătuită din ospicii, cazărmi, spitale, abatoare, acoperite de zăpezi, ploi, nori, ca într-un infern dantesc:

– *„Afară târgul stă pustiu / Şi ninge ca-ntr-un cimitir.“ – Nevroză.*

c) disoluția, destrămarea, putrezirea, procese definitorii ale lumii burgheze:

– *„Şi simt cum de atâta ploaie / Piloții grei se prăbuşesc.“ – Lacustră*.

d) tristețea, nevrozele, funebrul, boala, moartea, trăsături ale universului:

– *„Dormeau adânc sicriele de plumb“ – Plumb.*

– *„Decor de doliu, funerar...“ – Decor*.

– *„Cu jocuri de umbră ce dau nebunie;“ – Pălind.*

e) iubirea, ca lege generatoare a vieții, este străbătută de moarte, de aceea iubitele, care ar trebui să genereze viața, cântă marșuri funebre, iar peste tot apar semne care prevestesc moartea:

– *„Iubita cântă-un marş funebru“ – Nevroză*.

– *„Şi ningă...zăpada ne-ngroape.“ – Decembre*.

– *„Spre abator vin lupii licărind.“ – Tablou de iarnă.*

f) atitudine critică față de lumea burgheză:

– *„Pe drum e-o lume leneşă, cochetă;“ – Amurg violet.*

– *„Oftând, palate de-ți lucrez, / Eu ştiu şi bine-a dărâma.“ – Serenada muncitorului*.

g) predilecție pentru cromatică, muzică, sugerând corespondențe subtile:

– *„Verde crud, verde crud... / Mugur alb, şi roz şi pur, / Vis de-albastru şi azur, / Te mai văd, te mai aud!“ – Note de primăvară*.

h) sentimentele de claustrare, singurătate, durere, iubire, speranță pendulează în jurul sentimentului de tristețe:

– *„Acum cad foi de sânge-n parcul gol“ – În parc.*

– *„E vânt şi-orice speranță e pierdută“. – Plumb de toamnă.*

41.2. Motivele universului bacovian

a) motivul revoltei este exprimat direct sau refulat:

– *„Dar am să dau curând la cap.“ – Serenada muncitorului*.

– *„Mâhnit de crimele burgheze, / fără a spune un cuvânt“ – Poemă finală*.

b) motivul orașului deprimant – formă autohtonă a motivului orașelor tentaculare, pus în circulație de Emil Verhaeren:

– *„Ascuns în pivnița adâncă, / fără a spune un cuvânt“ – Poemă finală*.

– *„Un oraş de piatră doarme...toate dor“. – Nocturnă.*

c) motivul singurătății, al tristeții, al spleen-ului:

– *„Singur să mă pierd în lume / neştiut de nimeni“ – Poemă finală.*

– *„Şi iar toate-s triste“ – Piano*.

d) motivul corespondenței dintre simboluri, culori, sentimente:

– plumb – gri – tristețe – *Gri*.

– moarte – violet – presimțire – *Amurg violet.*

– mugur – verde, roz, albastru, azur – bucurie – *Nervi de primăvară*.

e) motivul corespondențelor dintre stările sufleteşti şi natură:

– *„Toamna a țipat cu un trist accent“ – Vânt.*

– „*Şi plâng, şi cu plânsul în noapte / Răchita de-afară mi-e soră.“ – Miezul nopţii*.

f) motivul sugestiilor muzicale:

– *„Plângea clavirul trist, şi violina“ – Marş funebru.*

– *„În dezacord clavirul moare, / Şi ninge ca-ntr-un cimitir.“ – Nevroză*.

g) motivul fecioarei în alb:

– *„O copilă poposită la fântână“ – Note de primăvară.*

– *„În alb, domniţa blondă, în noaptea ideală“ – Baladă.*

41.3. Caracterul simbolist al universului poetic

a) eroi-simbol în împrejurări simbolice:

– *„Dormea întors amorul meu de plumb“ – Plumb*.

– *„Şi corbii se plimbă prin sânge... şi sug;“ – Tablou de iarnă.*

– *„În racle de sticlă — princese“ – Panoramă*.

b) tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de corespondenţă, fiindcă *„fiecărui sentiment îi corespunde o culoare“,* spune poetul:

– *„Copacii albi, copacii negri; / Şi pene albe, pene negre“ – Decor.*

c) cosmicizarea – raportul omului cu universul:

– „Iar creierul ardea ca flacăra de soare“ – Altfel.

– „Şi stam împietrit...şi de veacuri ,/ Cetatea părea blestemată“. – Panoramă.

d) cultivarea intuiţiei şi sugestiei prin simbol:

– „Se uită în zări catedrala, / Cu turnu-i, sever şi trufaş;“ – Toamnă.

– „Dormeau adânc sicriele de plumb“ – Plumb.

e) conceptul de poezie pură:

– „Mugur alb, şi roz şi pur, / Vis de-albastru şi azur“ – Note de primăvară.

f) gândirea analogică în locul celei logice:

– „O femeie în doliu pe stradă, / O frunză galbenă tremura după ea“ – Scântei galbene.

41.4. Universul bacovian în contextul poeziei româneşti şi universale

a) influenţa lui Mihail Eminescu – continuarea lui în alt context social-istoric: paralelă între *Împărat şi proletar* şi *Serenada muncitorului,* între *Luceafărul* şi *Lacustră.*

b) critica socială are note de virulenţă ca la Alexandru Macedonski: *Regret, Serenada muncitorului, Ecou de romanţă*.

c) opoziţie faţă de lumea şi mentalitatea burgheză ca la Ştefan Petică şi Traian Demetrescu: *Amurg de toamnă*.

d) atmosferă suprasaturată de nevroze, gust pentru oribil, pentru satanic ca la Rollinat, Baudelaire: *Strigoii, Marş funebru.*

e) sinteza estetică de simbolism, impresionism, expresionism, realism – influența pictorilor impresioniști: (Renoir – negrul – *„*regina culorilor*“*; Tintoretto – *„*negrul cea mai frumoasă culoare*“*; Bacovia – Negru profund – *„noian de negru“*. *Negru*):

– elemente de critică socială realistă:*Serenada muncitorului.*

– elemente de romantism: sentimente de melancolie, tristețe, bucurie.

– elemente de clasicism: claritatea stilului, meditația pe teme clasice *fortuna labilis* şi *panta rhei.*

– caracterul expresionist prin sinteza estetică, prin cosmicizare, prin conceptul de cunoaştere, prin drumul spre interior.

42. Lucian Blaga

Viața şi activitatea literară. S-a născut la 9 mai 1895 la Lancrăm (lângă Alba Iulia). Primele clase le face la Sebeş, apoi Liceul „Andrei Şaguna” din Braşov. Face studii de teologie la Sibiu şi Universitatea din Viena. Va fi redactor la revistele „Cultura” din Cluj şi la „Banatul” din Lugoj. În 1926 intră în diplomație făcând diferite funcții în legațiile din Varşovia, Praga, Viena, Berna, Lisabona. A fost membru al Academiei Române, profesor de filosofie la Universitatea din Cluj şi la Institutul de Istorie al Academiei din Cluj. Moare în 6 mai 1961 şi este înmormântat la Lancrăm.

Activitatea sa literară este alcătuită din volume de poezii, teatru, filosofie, eseuri.

Poezii: „Poemele luminii” (1919), „Paşii profetului” (1921), „În marea trecere” (1924), „Lauda somnului” (1924), „Mirabila sămânță”, „Vară de noiembrie”, „Stihuitorul”, „La cumpăna apelor” (1933), „La curțile dorului” (1938), „Poezii” (1942), „Nebănuitele trepte” (1943), „Poezii” (1962, „Vârsta de fier” (1944), „Cântecul focului”, „Corăbii cu cenuşă”, „Ce aude unicornul”.

Teatru: „Zamolxe” (1921), „Tulburarea apelor” (1923), „Daria” (1925), „Fapta” (1925), „Învierea” (1925), „Meşterul Manole” (1927), „Cruciada copiilor” (1930), „Avram Iancu” (1934), „Arca lui Noe” (1944), „Anton Pann” (1965).

Filosofie, Eseuri, Aforisme: „Cultură şi cunoştință” (1922), „Filosofia stilului” (1924), „Fețele unui veac” (1925), „Eonul dogmatic” (1931), „Cunoaşterea luciferică” (1933), „Orizont şi stil” (1936), „Spațiul mioritic” (1936), „Geneza metaforei şi sensul culturii” (1937), „Artă şi valoare” (1939), „Despre gândirea magică” (1941), „Religie şi spirit” (1942), „Știință şi creație” (1942), „Trilogia cunoaşterii” (1943), „Trilogia culturii” (1944), „Trilogia valorilor” (1946), „Ființa istorică” (1977), „Pietre pentru templul

meu" (1919), „Ferestre colorate" (1926), „Hronicul şi cântecul vârstelor" (1945, „Discobolul", „Elanul insulei".

42.1. Lucian Blaga — *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*

a) *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* este o meditație pe tema **poetul** şi **poezia,** adică o *ars poetica*, o poezie programatică, în care Lucian Blaga îşi expune programul estetic. *Poetul* este o conştiință a universului, iar *poezia* o emanație a acestei conştiințe.

Cuvântul cheie al poeziei îl constituie pronumele personal *„eu"*, reluat de cinci ori, spre a sublinia de fiecare dată o altă ipostază a eului poetic, care generează o altă coordonată a universului poetic.

Prima ipostază este a căii apofatice (negative) de apropiere şi de unire prin cunoaştere: *„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii / şi nu ucid / cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc / în calea mea / în flori, în ochi, pe buze ori morminte"*. Cunoaşterea prin negație este considerată superioară căii catafatice prin afirmație: *„eu cu lumina mea sporesc a lumii taină"*. De aceea chiar cunoaşterea prin afirmație posedă în ea taina. Coordonata a treia este cunoaşterea care generează, creează, a Marelui Anonim, a Nepătrunsului *(„...şi dat-a / un semn Nepătrunsul: / «Să fie lumină!»", Lumina)*, iar coordonata a patra este a cunoaşterii prin legea iubirii, *„căci" eu iubesc / şi flori şi ochi şi buze şi morminte"*. La acestea se adaugă *„cunoaşterea luciferică",* adică discriminativă, care separă obiectul cunoaşterii în două: *„într-o parte care se arată şi într-o parte care se ascunde"*. Obiectul cunoaşterii luciferice este un mister, care *„pe de o parte se arată prin semnele sale şi pe de altă parte se ascunde după semnele sale"*. Pomul cunoaşterii binelui şi răului, care a determinat căderea lui Adam, este legea discriminării, sugerată de ramurile copacului. Ea l-a separat pe om de Dumnezeu. Anihilarea ei s-a făcut prin legea identității, prin împărtăşirea cu trupul şi sângele Domnului, ca efect al Legii Iubirii, care generează legea armoniei şi echilibrului. Conceptul de cunoaştere paradisiacă este eronat: *„Prin cunoaşterea paradisiacă se statornicesc pozițiile liniştitoare, momentele de stabilitate vegetativă şi orizonturile, care nu îndeamnă dincolo de ele înseşi, ale spiritului cunoscător."*

Sunt sugerate aici ideile, care vor genera trilogia cunoaşterii (*Eonul dogmatic, Cenzura transcendentă, Marele Anonim*). Influențat de ideile lui Oswald Spengler din cartea *Declinul occidentului*, de gândirea upanişadică, de expresionismul german, Blaga consideră conceptul de cunoaştere esențial pentru înțelegerea omului, a lumii, pentru mântuire, pentru trăirea prin implicare a destinului.

Cunoaşterea are o dimensiune a ceea ce este cunoscut, *„zona fanicului"* în terminologia lui Lucian Blaga, iar ceea ce este necunoscut formează *„zona crypticului"*. Între ele se găseşte *„cenzura transcendentă"*. Aceasta

se deplasează în timpul procesului de cunoaştere, dar mărindu-se *„zona faniculuі“*, *„zona crypticului“* nu scade, ci creşte: *„eu cu lumina mea sporesc a lumii taină“*. În partea cea mai adâncă a *„zonei crypticului“* se găseşte *„Marele Anonim“*, numit aşa pentru că Dumnezeu nu are, de fapt, un nume, fiindcă el nu poate fi cuprins în limitele unui cuvânt. El este fără limite. Cuvântul este o formă a creaţiei, Dumnezeu este Creatorul şi nu poate fi cuprins în dimensiunea creaţiei: *„şi tot ce-i ne-nţeles / se schimbă-n ne-nţelesuri şi mai mari“*. El primeşte, în poezia următoare din ciclu, denumirea *„Nepătrunsul“*, fiindcă nu poate fi nici înţeles, nici cunoscut. Se discută, deci, de patru modele ale cunoaşterii: catafatică, apofatică, discriminativă şi generativă, simbolizate prin flori, ochi, buze, morminte.

Poetul respinge cunoaşterea obiectivă, raţională, exprimată poetic prin *„lumina altora“*, adică prin categorii noetice: legi, principii, concepte, simboluri, mituri, imagini, raporturi. Limitele unei astfel de cunoaşteri au fost exprimate de Immanuel Kant în *Critica raţiunii pure* şi derivă din felul sau calitatea categoriilor folosite. Lucian Blaga depăşeşte, prin cunoaşterea discriminativă şi prin cunoaşterea generativă, aceste limite şi sugerează, prin simbolurile *„flori“, „ochi“, „buze“, „morminte“*, un spaţiu infinit al cunoaşterii. Ele sunt situate la punctul de interferenţă dintre zona cripticului şi zona faniculuі, adică pe rolul cenzurii transcendente. Cele patru modele de cunoaştere, sugerate prin simbolurile *„flori“, „ochi“, „buze“, „morminte“,* deschid, prin sugestii, valori ale conceptului de cunoaştere: prin sensibilitate în planul estetic al Frumosului, ca prin simbolul *„flori”;* prin logică sugerate prin „*ochi*“*; „prin valoarea cuvântului rostit de buze”; „prin valorile destinului sugerate de simbolul morminte“*.

Poziţia agnostică a lui Lucian Blaga, adică în esenţă lumea nu poate fi cunoscută, este sugerată prin sintagme ca *„adâncimi de întuneric“, „sfânt mister“, „întunecata zare“*. Acest proces nu este static, ci dinamic, fiindcă pe măsură ce cunoaştem, ne dăm seama de limitele cunoaşterii: *„şi tot ce-i ne-nţeles / se schimbă-n ne-nţelesuri şi mai mari“*. *„Nepătrunsul“*, adică Dumnezeu, prin legea iubirii, a generat lumea rostind: *„Să fie lumină!“*, aşa cum o spune Lucian Blaga în poezia *Lumina.* De aceea şi poetul, pentru a genera universul poetic, trebuie să procedeze arhetipal: *„căci eu iubesc / şi flori şi ochi şi buze şi morminte“*. O astfel de poziţie este o situare pe planul esteticii expresioniste. Poetul este un arhetip, poezia este un act arhetipal. Apoi tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de cunoaştere. Este realizată o cosmicizare prin asemănarea cu luna: *„şi-ntocmai cum cu razele ei albe luna“*, o împletire a realului cu fantasticul, un spectacol de întuneric şi lumină. Apoi mitul, simbolul, metafora devin instrumente de cunoaştere. Avem un drum în interior spre esenţa lumii şi a universului, sintetizată prin Marele Anonim. Se generează un conflict

ideologic între cunoaşterea obiectivă (lumea altora) şi cunoaşterea subiectivă (lumea mea). Sensul artei şi al cunoaşterii este misterul universal. La acest succint program expresionist se adaugă elemente simboliste, clasiciste, realiste şi romantice. Sinteza blagiană este expresionistă.

Poezia este nucleul din care s-a generat trilogia cunoaşterii, ca semn că intuiția poetului a dus la apariția filosofului Blaga, iar filosoful Blaga a adâncit înțelegerea poetului Blaga. Aşa s-a născut poetul filosof, care a devenit filosoful poet.

b) *Corola de minuni a lumii* este lumea mitului. Lucian Blaga afirmă că, fără mit, nu există poezie. Mitul devine o categorie noetică, un instrument de cunoaştere, un mod de a regenera cultura, spiritualitatea românească. Ca replică la cartea lui Oswald Spengler *Declinul occidentului,* în care acesta arată că decăderea mitului a dus la criza spirituală şi culturală a lumii occidentale, el caută să reconstituie vatra mitică românească, preluând elemente de la **romani** ca: Marea Trecere (*În Marea Trecere*), arborele mirific (*Gorunul*); de la **traci**: Zamolxis (*Zamolxis*), Pan (*Paşii profetului*), ursul (*Ursul cu crini*), vulturul (*Amintire*); de la **arieni**: Sfânta Lună *(„Cu razele ei albe luna")*, Sfântul Soare (*Coasta soarelui*), Pământul-Mumă (*Noi şi pământul*), bradul (*Cântecul bradului*), floarea (*Bunăvestire pentru floarea mărului*), mitul Morții (*Gândurile unui mort*); din Biblie preia motivele genezei (*Lumina*), a lui Adam şi a Evei (*Eva, Legendă*), Dumnezeu Tatăl (*Psalm*), Domnul Iisus Hristos (*Flori de mac*), Fecioara Maria (*Biblică, În amintirea țăranului zugrav*); din tradiția creştină: Sfântul Gheorghe (*Drumul Sfântului*), arhangheli (*Către cititori*). El creează, sau mai exact recreează, mitul Marele Orb (*De mână cu Marele Orb*).

Asistăm în poezia lui Lucian Blaga la o metamorfoză a mitului: călărețul trac devine *căutătorul*, Sfântul Gheorghe (*Drumul Sfântului*), calul devine capricornul (*Unicornul şi oceanul*), măiastra devine *Pasărea Sfântă*, magii devin voievozii traci (*Oaspeți nepoftiți*), floarea mărului devine un simbol al Fecioarei Maria (*Bunăvestire pentru floarea mărului*), ursul păstrează valori magice (*Ursul cu crin*), îngerul arde ca o lumânare (*Colindă*).

Lucian Blaga cultivă o interferență între motivul creştin şi realitate, ca în poezia *Biblică*, unde Maica Domnului are un comportament firesc de mamă româncă de la țară. Asistăm la o criză a lumii mitului, ca în poezia *Paradis în destrămare*, care generează o *Tristețe metafizică*. Poetul, sfâşiat de contradicții, este asemănat cu Ioan Botezătorul (*Ioan se sfâşie în pustie*).

Mitul îşi afirmă forța generatoare de imagini, sensuri, simboluri şi teme, restructurând şi restructurându-se mereu. Lucian Blaga se defineşte ca poet filosof de factură mitică, spre deosebire de Mihail Eminescu,

caracterizat ca poet filosof de factură romantică, şi de Ion Barbu, poet filosof de factură geometrică.

c) *Corola de minuni a lumii* sugerează eul poetic, de aceea cuvântul „eu“ este reluat de cinci ori, fiindcă este centrul generator al universului poetic. El reia arhetipal modelul de geneză al lumii şi al omului. Astfel, în poezia *Pământul,* este sugerată geneza eului biologic, iar în poezia *Eva* — geneza vieţii: *„şi pe sub glii ţi-am auzit / a inimii bătaie zgomotoasă“*. Acest nivel trăieşte o restructurare, o sublimare: *„în zori de zi aş vrea să fiu şi eu cenuşă“* (*Noi şi pământul*). Această evoluţie a eului cunoaşte o renaştere sub forma eului afectiv: *„Pe buzele ei calde mi se naşte sufletul“,* ca în poezia *În lan*. Acest „eu“ afectiv trăieşte, la rândul său, o sublimare în poezia *Tămâie şi fulgi: „Fulgi moi şi graşi îmi troienesc / în pace lumea ca de scrum“,* sugerând o purificare, o trăire în interior a valorilor conceptului de *catharsis*: *„au clipe de tămâie şi de in / curat“*.

Acest drum spre interior, ca o metamorfoză continuă a mitului Pasarea Phönix, se continuă sub forme tot mai subtile de geneză şi sublimare ca etape în Marea Trecere. Astfel, în poezia *Către cititori,* cuvintele devin lacrimi: *„cuvintele sunt lacrimile“*, se deschide un drum în interiorul eului: *„Sufletul îmi cade în adânc / alunecând ca un inel“*. Simbolul inelului, preluat cu valori din poezia *Mioriţa („tras ca prin inel“),* sugerează un fel de nuntă în sine arhetipală.

Drumul acesta în sine se continuă în poezia *Un om s-apleacă peste margine*, unde asistăm la depăşirea unei limite interioare, ca o ieşire din limitele sinelui individual: *„M-aplec peste margine: / nu ştiu — e-a mării / ori a bietului gând?“*. Limita eului noetic se cere depăşită, fiindcă intelectul însuşi este o etapă în drumul interior, aşa cum o redă în poezia *Ritmuri pentru nunţile necesare,* poetul Ion Barbu.

În poezia *Înviere de toate zilele,* Lucian Blaga ne sugerează o nouă renaştere, de data aceasta pe planul conştiinţei de sine: *„Ochii mi se deschid umezi şi sunt împăcat / ca fântânile din imperiul lutului“*.

Această evoluţie simbolico-expresionistă, ca un drum în interior, duce spre *„Eutopia — mândra grădină“*, adică aşa cum o sugerează poetic Lucian Blaga, în *Mirabila sămânţă*, spre constituirea şi descoperirea universului interior, eul fiind *„...sămânţa mirabilă / ce-nchide în sine supreme puteri“*. Spre a sugera simbolic acest lucru, poetul, în ipostaza de copil, intră, ca o sămânţă între semințe, în cada cu grâu. Semințele sunt simbolice şi au culori, deci cunoaşteri diferite: *„boabele să ţi le-nchipui: gălbii, sau roşii, verzi, sinilii, aurii, / când pure, când pestriţe“*. Eul se încarcă cu *„o povară de râu“*, ducând valorile spirituale ale unui *„neam cântăreţ“*, ale destinului naţional.

d) *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* comportă o discuție despre modelele creative blagiene, ca esență a stilului, a actului de creație.

Modelul metaforic blagian este structurat pe conceptul de cunoaştere. Astfel, metafora *„corola de minuni a lumii“* sugerează mitul, universul poetic, eul poetic, dar oferă şi o imagine a modelului metaforic. Este un model sintetic, expresionist, diferit de modelul popular din *Mioriţa,* alcătuit pe raportul om–natură: *„picior de plai“, „gură de rai“*. El va fi reluat sub forme tot mai variate: *„vifor nebun de lumină“* (*Lumina*), *„sănii grele de tăceri“, „fulgi de-aramă“, „clipe de tămâie“* (*Tămâie şi fulgi*), propunând metafore unice, care exprimă etape, nuanțe ale cunoaşterii.

Modelul simbolic este tot expresionist, fiindcă este construit pe conceptul de cunoaştere. Astfel, simbolurile: *„flori“, „ochi“, „buze“, „morminte“, „lumina“, „luna“* sugerează diferite moduri de existență, de cunoaştere, dar şi modelul din care s-a generat trilogia cunoaşterii. Simbolul *„Eutopia“*, din poezia *Mirabila sămânță,* sugerează acest drum în interiorul lumii eului, spre a descoperi *„mândra grădină“* a universului poetic. În interiorul modelului există o evoluție de la simbolul *„corola“* la simbolul *„sămânța“,* din *Mirabila sămânță*, care exprimă un drum de la exterior la interior, de la formă la conținut, la esență.

Modelul metonimic este expresionist, fiindcă este structurat pe etapele cunoaşterii de sine, el sugerând penetrarea: *„şi tot ce-i nențeles / se schimbă-n nențelesuri şi mai mari“*. El poate fi împletit cu modelul mitic ca în *Moartea lui Pan* din volumul *Paşii profetului*: *„Bătrânul zeu încremeni fără de grai / în noaptea cu căderi de stele / şi tresări îndurerat / păianjenul s-a-ncreştinat“*. El dă densitate şi originalitate textului poetic: *„Atâta liniște-i în jur de-mi pare că aud / Cum se izbesc de geamuri razele de lună“*.

Modelul mitic este generator şi sintetic, având rolul de a transfigura şi a da o nouă dimensiune cunoaşterii: *„...aşa îmbogățesc şi eu întunecata zare / cu largi fiori de sfânt mister“*. Mitul, devenit instrument de cunoaştere, este redimensionat expresionist: *„Duh vechi îi cântă / mulcom subt tâmplă, / şi-i schimbă-n legendă / tot ce se-ntâmplă“* (*Drumul Sfântului*). Mitizarea devine un procedeu de construire a imaginarului, ca structură a actului de creație poetică: *„Cocoşi apocaliptici tot strigă, / tot strigă din sate româneşti. / Fântânile nopții / deschid ochii şi-ascultă / întunecatele veşti.“* (*Peisaj transcendent*). El are uneori rolul generator pentru celelalte modele. Astfel, în poezia *Bunăvestire pentru floarea mărului,* găsim, în structura metaforei *„floarea mărului“,* motivul Fecioarei Preacurate, care transformă banala expresie într-o metaforă subtilă. Modelele creative blagiene sunt o componentă a amprentei psihice. Ele ating nivelurile inventiv, inovativ, emergent.

42.2. Lucian Blaga — *Gorunul*

Meditația *Gorunul* are ca **temă** conceptul de *fortuna labilis*, iar **ideea** este a deplinei identități dintre poet, popor şi patrie, prezentă la toți marii poeți de specific național: Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, George Coşbuc, Octavian Goga, pe care Lucian Blaga îi continuă.

Poezia este construită pe analogia om–pom, ca şi *Revedere* a lui Mihail Eminescu. Omul este un pom care se cunoaşte după roadele sale. Mihail Eminescu se simțea identic cu teiul şi salcâmul, al căror rod este mierea şi parfumul, aşa cum sunt poezia şi universul create de el. Lucian Blaga se simte ca un gorun, ca un stejar aşezat la margine de codru, adică reprezentând neamul — codrul, ținutul cu care a înfruntat secolele de sălbatică oprimare, sub vicleana asuprire a imperiilor turc, austro-ungar, rus. În acelaşi timp, gorunul este, în tradiția populară, o creație complementară nucului, creat de Fârtat, şi reprezintă Binele, cunoaşterea apolinică, paradisiacă, aşa cum o numeşte Lucian Blaga. În termenii lui, gorunul este cunoaşterea luciferică discriminativă, este trupul, moartea, devenirea, efemerul, teluricul, eul său biologic. Poezia lui Lucian Blaga contextualizează subtil această gândire mitică autohtonă, aşa cum o prezintă Romulus Vulcănescu în *Mitologia română*. În acelaşi timp, avem o subtilă contextualizare simbolică prin simbolurile: *„inimă“, „turn“, „clopot“, „frunza“, „sicriul“, „aripi“, „sânge“*, care stau la baza unor sintagme poetice ca: *„pieptul unui turn“, „ca o inimă un clopot“, „stropi de linişte“, „mă dezmierzi cu frunza-ți jucăuşă“, „cum frunza ta mi-o picură în suflet“, „creşte-n trupul tău sicriul“*, concentrate în jurul conceptului de *fortuna labilis*, ca sens fundamental al simbolului *„frunza“*. Motivul comuniunii dintre om şi natură este mereu prezent prin analogii ca: *„trunchiul tău“ — „sicriul meu“, „frunză“ — „suflet“*: *„o simt cum frunza ta mi-o picură în suflet“*. Lumea liniştii se face simțită: *„o simt pesemne de acum“* încât *„stropi de linişte îmi curg prin vine, nu de sânge“*. Conceptul de *panta rhei* capătă sensul unei curgeri expresioniste spre interior. Moartea este un proces, care începe de la momentul naşterii. Trecerea, Marea Trecere este doar finalul acestui proces de devenire: *„cu fiecare clipă care trece“*.

Sentimentul de tristețe, care însoțeşte această meditație pe motive clasice *panta rhei*, *fortuna labilis*, dă poeziei un caracter de elegie, comparabil cu cel din poezia lui Mihail Eminescu *Mai am un singur dor*, construită tot pe mitul Marea Trecere. Este o tristețe nuanțată de cauzalitate transcendentă, care-i dă un anume fior metafizic. De aceea se discută în legătură cu poezia lui Lucian Blaga ca emanând *„o tristețe metafizică“*.

42.3. Lucian Blaga — *Cântecul spicelor*

Cântecul spicelor este o meditație pe **tema** *fortuna labilis,* iar **ideea** este generată de analogia cu textul parabolei din textul Sfintei Evanghelii,

unde oamenii vor fi seceraţi ca spicele la sfârşitul veacurilor, sau în parabola semănătorului, în care unele boabe aduc rod de treizeci, altele de şaizeci şi altele de o sută de boabe. Chiar Domnul Iisus Hristos se aseamănă pe sine cu un bob de grâu, care trebuie introdus în pământ, pentru a aduce roadă. De aceea Domnul Iisus Hristos le dă ucenicilor porunca să se roage ca Domnul Secerişului să trimită mulţi secerători, adică preoţi, îngeri, episcopi, învăţători, ucenici, fiindcă holdele neamurilor s-au copt. Misiunea Domnului Iisus Hristos era să ridice aceşti secerători, dar şi semănători, care să facă sufletele pline de rod şi să umple jitniţele, cămările cerului. În acest context simbolic, trebuie să introducem şi elementele conotative ale mitologiei româneşti: Sfântul Soare, Sfânta Lună, raportul om–natură, sentimentul de dor: *„Spicele-n lanuri — de dor se-nfioară, de moarte, / când secerea lunii pe boltă apare. / Ca fetele cată, cu părul de aur, / la zeul din zare“*. Se sugerează parabola celor zece fecioare, care-şi aşteaptă Mirele cel ceresc. Ele au *„părul de aur“,* atribut al mitului Sfânta Lună — Ileana Cosânzeana. În strofa a doua, spicele devin *„fete-n văpaie“*, care se-ntreabă, dacă semnul secerii lunii le prevesteşte sfârşitul, aşa cum în tradiţia populară se citeşte destinul. Constatarea că *„secerea lunii e numai lumină“* le dă un sentiment de tristeţe: *„Aceasta-i tristeţea cea mare — a spicelor / că nu sunt tăiate de lună“*.

Meditaţia sugerează incompatibilitatea dintre lumea mitului şi realitatea fenomenală, care este mai aspră: *„că numai de fierul pământului / li s-a menit să apună“*. Destinul este menit, adică stabilit, şi nu poate fi schimbat.

Poezia are un vădit caracter expresionist, spicele au valoare de personaje-simboluri arhetipale în împrejurări arhetipale. Tema, subiectul, ideea au în vedere o cunoaştere esenţială. Se stabileşte o profundă analogie între viaţa omului şi viaţa naturii: *„O vorbă-şi trec spicele — fete-n văpaie“*. Avem o subtilă tratare a motivului *fortuna labilis,* a destinului în sensul textelor sacre. Viaţa este un talant, un dar, care trebuie înmulţit printr-un efort permanent de desăvârşire, spre a dobândi viaţa cea veşnică. Sunt sugerate sinteza estetică, spectacolul de întuneric şi lumină, sensul drumului spre interior pentru a descoperi misterul vieţii, specificul naţional prin cuvântul „dor“. În concepţia populară, destinul este dat de ursitoare şi nu poate fi schimbat; în concepţia creştină destinul se dă ca un dar dumnezeiesc la momentul botezului, când se pune numele. Ideea destinului va fi reluată şi în alte poezii de Lucian Blaga.

42.4. Lucian Blaga — *Paradis în destrămare*

Poezia *Paradis în destrămare* poate fi interpretată ca o meditaţie pe tema **poetul** şi **poezia,** sau o elegie pe tema *fortuna labilis*.

Motivul îl constituie decăderea lumii mitului, aşa cum o discuta Oswald Spengler în *Declinul occidentului.* Decăderea poeziei, a culturii se datoreşte

faptului că mitul generator al culturii decade, devine steril, neproductiv. Este consecința pragmatismului burghez, a civilizației, împotriva cărora militează expresionismul.

Universul poeziei lui Lucian Blaga este generat de mit, fiindcă avea convingerea că, fără mit, nu există poezie. Dacă în poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* avem punctul de generare a lumii, ca univers al mitului, în *Paradis în destrămare* asistăm la momentul de sublimare a lumii mitului, spre a genera o altă dimensiune a universului poetic, exprimată deplin în *Mirabila sămânță.* Poezia aduce un moment al evoluției eului poetic, dar şi a universului poetic, creat de Lucian Blaga. Criza interioară este provocată de lipsa credinței, cauză a generării mitului. Fără credință, actul, persoana sacră devine mit, iar mitul devine un act de cultură, o pagină de literatură, o poveste. De aici decurg consecințele, care privesc nu numai eul poetic blagian, nu doar universul poetic, nici doar destinul fiecărui om, ci destinul național: *„Portarul înaripat mai ține întins / un cotor de spadă fără de flăcări"*, adică arhanghelii nu mai apără lumea sacrului, nu mai pot să se implice în destinul creştinilor. Sufletul, fără credință, este ca un cuvânt fără conținut, ca un *„cotor de spadă fără flăcări"*. Puterea o dă credința şi, fără flacăra ei, cuvântul, sufletul,îngerul *„se simte învins"*. Miturile sunt *„serafimi cu părul nins"*, care *„însetează după adevăr",* iar *„apele din fântâni / refuză găleţile lor"*. În mod simbolic, sufletele, ca nişte fântâni ale oamenilor, refuză această spiritualitate închisă în mituri. Expresia *„arhangheli se plâng / de greutatea aripelor"*, fiindcă gândurile sfinte ale oamenilor, care ar trebui să păzească poarta sufletului ca nişte arhangheli, cu sabia Duhului Sfânt, din cuvintele rugăciunii, nu mai au aspirații — aripi, ci au sensuri de *„pluguri de lemn"*, fiindcă stau în realitatea socială, senzorială. Duhul Sfânt, care a generat conceptele, textele sacre, nu mai dă lumină, ci le stinge şi pe cele existente: *„Trece printre sori vecini / porumbelul sfântului duh, / cu pliscul stinge cele din urmă lumini"*. Decadența omului, a societății este determinată de pierderea credinței, ceea ce aduce demitizarea: *„vor putrezi şi îngerii sub glie"*, universul interior al omului este umplut de duhurile rele: *„vai mie, vai ție, / păianjeni mulți au umplut apa vie"*. Criza interioară a omului contemporan va avea consecințe dezastruoase, exprimate prin războaie, depravare, omucideri, sinucideri, tâlhării, distrugeri. Fără Dumnezeu, omul şi lumea îşi pierd sensul de a fi.

42.5. Lucian Blaga — *La curțile dorului*

La curțile dorului este o meditație pe tema destinului. Destinul este sugerat de cuvântul „dor", cu sensul de aspirație spre cer: *„Oaspeți suntem în tinda noii lumini / la curțile dorului. Cu cerul vecini"*. Sensul este părăsirea cunoaşterii dionisiace, luciferice, telurice, lumeşti, pragmatice, ştiințifice, senzoriale şi dobândirea cunoaşterii apolinice, paradisiace, ca o

împodobire a omului cu *„frumusețea cea dintâi“*, ca sens al credinței creştine: *„Aşteptăm / o singură oră să ne-mpărtăşim / din verde imperiu, din raiul sorin.”*

Se poate face analogie la poezia *Ritmuri pentru nunțile necesare* a lui Ion Barbu, unde avem această a treia dimensiune a evoluției eului: *„Că intrăm să ospătăm / În cămara soarelui / Marelui nun şi stea / Abur verde să ne dea“*. Intrarea este condiționată de primirea cheii a treia: *„Uite ia a treia cheie / Văr-o-n broasca Astartee“*. Este o etapă a drumului în interior, care depăşeşte o limită interioară: *„Prin vegherile noastre — site de in — / vremea se cerne, şi-o pulbere albă / pe tâmple s-aşază“,* ceea ce determină o înstrăinare în lumea materială, socială, senzorială: *„Cu linguri de lemn zăbovim lângă blide / lungi zile pierduți şi străini“*.

Este dorul de cer trăit ca o aşteptare, ca o renaştere spirituală, ca o apoteoză, ca o restaurare a ființei lui Adam cel de demult, ca o renaştere a întregului Univers: *„Aşteptăm să vedem prin columne de aur / Evul de foc cu steaguri păşind, / şi fiicele noastre ieşind / să pună pe frunțile porților laur”*.

Identitatea poetului cu destinul național este sugerată de folosirea pluralului la toate timpurile verbului: *„hrănim“, „aşteptăm“*, de prezența adjectivului posesiv *„fiicele noastre“* sau a expresiei *„oaspeți suntem“*. Acest destin de aleşi aduce o bucurie în sufletul poetului, pe care o mărturiseşte lacrima: *„Din când în când câte-o lacrim-apare / şi fără durere se-ngroaşă pe geană. / Hrănim cu ea / nu ştim ce firavă stea“*.

Simbolul stelei sugerează destinul, conceptul de *fortuna labilis* într-o nuanță nouă de apartenență *„la lumea cerului, la curțile dorului“*, ca o metonimie a unei expresii din Psaltire: *„La curțile Domnului”*.

Sentimentul de tristețe metafizică se estompează; nu mai avem o elegie ca în poezia *Paradis în destrămare*, ci avem o aşteptare plină de credință într-un destin celest binecuvântat. Ca şi la Alexandru Macedonski, în *Rondelul rozei ce-nfloreşte*, citim în sufletul poetului o linişte interioară, aşa cum era prefigurată în poezia *Gorunul*.

42.6. Lucian Blaga — *Mirabila sămânță*

Poezia *Mirabila sămânță* este o meditație pe tema **poetul** şi **poezia**, este deci o *ars poetica* pentru o a doua etapă a construirii universului poetic. Dacă în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* se definea un program estetic expresionist, de factură mitică, în *Mirabila sămânță* se păstrează caracterul expresionist, dar de o factură simbolică, obținută prin sublimarea şi concentrarea mitului. Arta poetică se adânceşte, se redefineşte, se restructurează, renaşte dintr-o altă dimensiune, ca la Alexandru Macedonski în *Noaptea de decemvrie*. Sublimarea mitului, exprimată în poezia *Paradis în destrămare,* este urmată de o renaştere spirituală în *Mirabila sămânță*.

Sămânța *„Cuvântului“*, care conține în sine *„supreme puteri“*, adică legile creației, generează Eutopia — mândra grădină a unui nou univers, alcătuit din flori ale spiritului, adică universul poetic.

Șiruri de redimensionări şi restructurări interioare însoțesc volumele de poezii: *Poemele luminii, Paşii profetului, În Marea Trecere, La cumpăna apelor, Nebănuitele trepte, La curțile dorului*.

Modelele de cunoaştere, precum şi valorile ascunse în structura interioară a cuvintelor, sunt sugerate prin simboluri cromatice ca: *„roşii“, „verzii“, „sinilii“, „aurii“, „gălbii“*. Aceste culori pot sugera, prin însumarea conceptelor, categoriilor, legilor, principiilor, simbolurilor, reprezentărilor, miturilor, prototipurilor, valoarea de conştiință de sine a poetului, iar categoriile şi ideile estetice dau calitatea de conştiință estetică a poetului. Poezia nu este decât o emanație a acestei conştiințe. Aceste categorii-semințe fac să apară grădina spiritului, universul poetic.

Ipostaza *„copil“* a eului poetic sugerează, prin cufundarea în cada cu grâu, asimilarea acestor categorii-semințe-boabe de aur. Dorința sa de a se apropia de aceste semințe exprimă prima etapă a procesului sinectic, identificarea, care ar declanşa zeii ascunşi în cuvinte: *„visătorii de visuri tenace, cumințí“*. Oamenii înşişi devin doar semințe: *„Laudă semințelor, celor de față şi-n veci tuturor!“*. Aceste semințe sugerează, ca şi codrul, un *„neam cântăreț“*. De aceea: *„Semințele-n palme / de le ridici, răcoroase, / un sunet auzi precum ni l-ar da / pe-un țărmure-al Mării de Est mătăsoase nisipuri“*. În ele stau *„popoare de frunze“*, adică destinele umane, culorile *„din stemele țărilor“*, adică destinele naționale. Credința dă acest destin. De ea depinde soarta omului şi a neamului. Sensul poetului şi al poeziei este să cultive această credință a strămbunilor. Este a doua etapă a procesului sinectic, obiectivarea.

42.7. Lucian Blaga — *Tristețe metafizică*

a) Tema aşteptării străbate universul poetic blagian şi generează un sentiment de tristețe, pe care-l trăieşte sufletul, când nu este unit cu Dumnezeu. Ea este deplin exprimată în poezia *Psalm: „şi fără să-mi fi fost vreodată aproape / te-am pierdut pentru totdeauna/ în țărână, în foc, în văzduh şi pe ape“*. Poetul vrea ca, asemeni lui Moise, care a văzut flacăra într-un rug, când Dumnezeu l-a chemat aducându-şi aminte de poporul evreu la vremea hotărâtă, să asculte glasul lui Dumnezeu: *„În spinii de-aci arată-te, Doamne, / să ştiu ce-aştepți de la mine“*. Poetul are o înțelegere legică a lumii, exprimată prin *legea identității: „Eşti muta, neclintita identitate/ (rotunjit în sine a este a), / nu ceri nimic. Nici măcar rugăciunea mea“*, pe care însă nu ştie să o folosească în sensul ortodox creştin, deşi, ca fiu de preot, ar fi trebuit să ştie că, prin Sfânta Taină a Euharistiei, se realizează identificarea ortodoxului cu trupul şi sângele Domnului Iisus

Hristos.Mântuirea nu se realizează prin cunoaştere, cum cred sectanţii şi filosofii, ci prin sacrificiul de sine al Domnului Iisus Hristos. De aceea lui i se pare că întregul univers este alcătuit din întrebătoare tristeţi: *„Dumnezeule, de-acum ce mă fac?/ În mijlocul tău mă dezbrac. Mă dezbrac de trup/ ca de-o haină pe care-o laşi în drum“*. Este evident că Lucian Blaga este un poet filosof, care trăieşte limitele filosofiei, dar modelul său de gândire ortodox este prezent în meditaţiile sale, el n-a fost substituit de modelele filosofice, aşa cum o spune: *„Lângă fântâni fără fund / mi-am deschis ochiul cunoaşterii./ M-am rugat cu muncitorii în zdrenţe,/ Am visat lângă oi cu ciobanii/ şi-am aşteptat în prăpăstii cu sfinţii“*.

Sensul aşteptării este prezenţa minunilor, care s-au făcut şi de care vorbesc textele sfinte, dar poetul vrea certitudinea trăirii lor, pe care o primesc doar aleşii lui Dumnezeu: *„Cu toată creatura/ mi-am ridicat în vânturi rănile/ şi-am aşteptat: oh, nici o minune nu se-mplineşte“*. Ca şi Tudor Arghezi, poetul s-ar dori un ales al lui Dumnezeu, ar dori să devină poetul profet, ca David, să realizeze psalmi.

El crede că lumea s-a creat prin puterea Cuvântului lui Dumnezeu, dar această forţă, aceste cuvinte arhetipale, această limbă arhetipală, prin care s-a creat lumea, este mirajul, care-l atrage pe poet spre a da valoare universului creat de el: *„Şi totuşi cu cuvinte simple ca ale noastre/ s-au făcut lumea, stihiile, ziua şi focul./ Cu picioare ca ale noastre/ Isus a umblat peste ape“*.

Poetul vrea să înţeleagă tainele adânci ale cunoaşterii, spre care să pornească ca Ion Minulescu în *Romanţa celor trei corăbii: „În porturi deschise spre taina marilor ape/ am cântat cu pescarii umbre înalte pe maluri,/ visând corăbii încărcate/ de miracol străin“*.

Lucian Blaga, ca toţi filosofii, crede că poate dobândi, prin cunoaştere, drumul spre eternitate, spre Dumnezeu. El tratează, în *Poemele luminii,* miturile lui Adam şi Eva, al şarpelui, dar nu înţelege că Domnul Iisus Hristos, când a certat smochinul — simbol al cunoaşterii, a închis drumul, prin care au venit păcatul, moartea şi îndepărtarea de Dumnezeu, şi a deschis drumul prin măslin, prin iubire, prin Legea Iubirii, al cărei simbol este Sfânta Cruce. Când în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* Lucian Blaga afirmă: *„căci eu iubesc/ şi flori şi ochi şi buze şi morminte“*, el exprimă acest model de gândire creştină, pe care-l va relua în toată activitatea sa poetică.

Afirmaţia părintelui Dumitru Stăniloaie, cu privire la caracterul neortodox al filosofiei lui Lucian Blaga, nu se susţine când este vorba de poezia sa. De aceea credem că nucleul gândirii lui Lucian Blaga este poezia, şi nu filosofia, fiindcă în poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* apar germenii, din care se va dezvolta *Trilogia cunoaşterii,* şi nu invers.

Lucian Blaga, ca poet, rămâne apropiat de credința creştină ortodoxă, de specificul național, dar, ca filosof, a fost distanțat, fiindcă a pus cunoaşterea, ca sens al vieții, pe prim-plan după modelul filosofiei indiene. Dihotomia credință–cunoaştere separă poetul de filosoful Lucian Blaga. Fără credință, n-ar fi fost posibilă tema aşteptării. Tristețea metafizică izvorăşte din neputința filosofiei de a deveni teologie a cunoaşterii, de a deveni credință.

b) Tristețea metafizică exprimă un proces adânc din ființa poetului. Lucian Blaga înțelege că filosofia, arta, poezia, care nu reprezintă un drum spre Dumnezeu, spre sfințirea sufletului şi cugetului, care nu exprimă conştiința creştină, nu au valoare. Ele devin o risipă inutilă a vieții, ca o împlinire a versetului din Sfânta Evanghelie: *„Cine nu adună cu mine risipeşte“*.

Mintea este ochiul sufletului, iar cunoaşterea înseamnă a vedea lumea prin acest ochi. Credința înseamnă a vedea lumea prin cuget, care este ochiul inimii. Lucian Blaga a scris *Conştiința filosofică*, carte care încheie sistemul său filosofic, ca semn că filosoful a văzut doar cu ochiul minții. Poetul însă mărturiseşte: *„căci eu iubesc/ şi flori şi ochi şi buze şi morminte“*, ceea ce înseamnă că poetul a văzut mai adânc cu ochiul inimii.

Această ruptură, această neputință, această limită interioară, această contradicție este *„izvorul nopții“*, care generează tristețea metafizică: *„O lacrimă ce-atârnă-n genele lui Dumnezeu/ Şi stă să cadă/ Îți zic: stă să cadă./ Nu e nimeni s-o culeagă“* (*Munca,* Opere, vol.1, p.424). În mistica ortodoxă, momentul apropierii de Dumnezeu este marcat printr-o negură.

Dacă Lucian Blaga ar fi ştiut să culeagă lacrimile evlaviei, ale credinței, ale smereniei, ar fi realizat o poezie religioasă, şi nu una filosofică, fiindcă *Călătoria spre centrul inimii* (vezi Vasile Voiculescu) se face pe **Calea** credinței, prin **Adevărul** nădejdii în Dumnezeu, spre a dobândi **Viața** cea veşnică a Legii Iubirii.

Sensul cel mai adânc al tristeții lui Lucian Blaga îl găsim în poezia *Lot,* când eul poetic pare a retrăi drama lui Lot în mijlocul cetăților, unde *„fii* ai *cetăților“* cred: *„că nimenea niciodată, n-a văzut soarele/ şi că lumina curată e numai poveste“*, fiindcă *„în orişice faptă/ voi tăgăduiți pământului obârşia cerească“*. De aceea ei au greşit, fiindcă: *„Îngerii sosiți cu prescuri nu i-ați ospătat,/ aripile lor de praf nu le-ați şters,/ ci i-ați certat — din sânge smulgându-le penele,/ şi împodobiți cu ele jucați, jucați/ în preajma galbenă a viteilor blestemați“*. Tristețea metafizică este deci determinată de dominarea lumii de către duhul cel rău, care reia destinul satanic al cetăților Sodoma şi Gomora. De aceea Lucian Blaga este poetul, care nu poate fi profet: *„Vai mie, Doamne, că trebuie să tac/ când mă despoi./ Femeia mea se va face stâlp de sare/ privind înapoi“*. El ar trebui să rostească, ca un înger al Apocalipsei, sentința pedepsei eterne. De aceea Lucian Blaga e

„mut ca o lebădă“, dar *„tristețea metafizică“* este cântecul său de lebădă, este trăirea sentimentului sfârşitului tragic.

42.8. Lucian Blaga — *Munte vrăjit*

Tema o formează drumul spre conştiința de sine, obiectiv al esteticii expresioniste şi este sugerat ca un drum în interiorul unui munte, ca ipostază a eului poetului. Penetrarea este posibilă pentru cel ce are cheia cunoaşterii. Este un moment decisiv pentru poetul, conştiință a universului, când drumul cunoaşterii îşi schimbă sensul de la exterior spre interior. Este o opțiune decisivă, care este marcată de expresia: *„O poartă / de piatră încet s-a-nchis“*.

Poarta de fier separă binele de rău, *poarta de piatră* separă viața de moarte, *poarta de lemn* separă eul de lumea patimilor, sunt etape decisive ale drumului spre conştiința de sine. Vor urma *poarta de ape*, care simbolizează dobândirea darului deosebirii duhurilor, *poarta țarinei* care aduce separarea spiritului de trup, *poarta iubirii* care separă spiritul de legăturile spirituale cu lumea imaginilor, a iluziei, maya, *poarta luminii,* pe care Ion Barbu o numeşte, în *Ritmuri pentru nunțile necesare, „poarta soarelui“* sau penetrarea conştiinței universale. La Mihail Eminescu, în *Luceafărul,* avem versurile: *„Vedea ca-n ziua cea dintâi/Cum izvorau lumine.“* Lucian Blaga nu are însă această depăşire a limitelor oniricului şi această penetrare a extazului mistic. El trăieşte separarea de *„lacurile vinete“* ale spiritelor malefice şi deschiderea spre lumea infinită *„Ce vreme înaltă!“*. Acest drum este pândit de spiritul rău, definit prin *„vulpea de aur“*, de vicleana ispitire a sectelor, a filosofiilor, care caută să stinghereacă opțiunea decisivă spre eliberarea sufletului. Este o poezie echivalentă sub raportul evoluției eului cu *„Tat twam asi“* a lui Mihail Eminescu. Simbolul *„feriga“* sugerează viața inconştientă, vegetativă, de care poetul se desparte, ca moment al încheierii războiului cu trupul prin renunțare, când toate vicleniile, patimile nu mai pot opri eliberarea spiritului. Este momentul când începe războiul cu demonii definiți prin *„jivine“,* care sunt *„stranii, vrăjite*, *cu ochii întorşi“*, adică văzând totul pe dos, nu adevărul, ci minciuna, ca sectanții.

Metafora *„somnul cristalelor“* sugerează modelul noetic, conceptele cristalizate, sublimate sub formă de legi, principii, categorii, simboluri, prototipuri, modele, imagini, ca forme concentrate ale gândului.

Conceptele cercetate de gândurile — albine ale morții — pot ieşi din viața psihică, pot trece în neființă, fiindcă ele, conceptele, ca nişte ființe, se nasc, trăiesc şi mor.

Viața este un drum marcat de această trecere de la un concept la altul, străbătut de *„albinele morții“*, de ispitele gândului, care vor să împiedice drumul spre cunoaşterea de sine, ca sens esențial al vieții, fiindcă înseamnă

dobândirea vieții veșnice. Este de făcut aici o paralelă la basmul *Harap Alb* al lui Ion Creangă, la basmul *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte.* Odată atins sacrul, toate elementele exterioare își pierd valoarea, fiindcă timpul, spațiul, care le generează, devin inutile, sunt depășite.

Anii marchează această limită, în care trebuie parcurs drumul prin labirintul lumii, pentru a obține cheile, pentru a dobândi *„mirabila sămânță“* a eului, eternă.

Cunoscătorul este privit, în *Bhagavad–Gita,*ca cel mai iubit de cel ce se definește pe sine drept Sinele Suprem. În creştinism, dragostea creştină este aceea, care rupe aceste limite marcate prin simbolurile *„ochi“, „flori“, „buze“, „morminte“* din poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii,* când eul poetic interior intuieşte acest drum prin cunoaştere şi mărturiseşte că are cheia iubirii.

Sub crusta cristalelor, adică a conceptelor, principiilor, categoriilor, simbolurilor, legilor filosofice, ochiul atent al cercetătorului descoperă modelul creştin ortodox al gândirii lui Lucian Blaga în poezia lui, acolo unde cunoaşterea se face cu ochiul inimii.

42.9. Lucian Blaga — *Scrisoare*

Elegia *Scrisoare* este expresionistă, fiindcă tema, ideea, problematica au în vedere conceptul de cunoaştere, sintetizat prin simbolul *„lumină“ („Nu ştiu nici azi pentru ce m-ai trimis în lumină”)*. Poetul este obsedat, ca toți filosofii, de ideea că sensul vieții este cunoaşterea, aflarea adevărului. De aceea el se adresează mamei sale (fiindcă Eva — viața este femeia, iar Adam — pământul), care i-a dat viață, să-i spună sensul ei, valoarea, menirea, destinul: *„Numai ca să umblu printre lucruri/ şi să le fac dreptate spunându-le/ care-i mai adevărat şi care-i mai frumos?/ Mâna mi se opreşte: e prea puțin./ Glasul se stinge: e prea puțin./ De ce m-ai trimis în lumină, Mamă,/ de ce m-ai trimis?“*.

Este tratată, de fapt, limita filosofiei, fiindcă poetul filosof se simte *„aplecat peste întrebările lumii“*. Cel ce pune întrebarea trebuie să ştie să o pună. Când Domnul Iisus Hristos se găseşte în fața lui Pillat, acesta pune întrebarea: *„Ce este adevărul?“,* considerând, ca Platon, că Adevărul este un principiu, un concept abstract. Adevărul este o ființă, este Domnul Iisus Hristos şi era în fața lui, dar el nu-l vedea (Eu sunt Calea, Adevărul şi Viața). De aceea ar fi trebuit să întrebe. *„Cine este Adevărul?”*

Răspunsul căutat de Lucian Blaga este în textul Sfintei Evanghelii şi el, ca fiu de preot, ca teolog, care a stat pe băncile Facultății de Teologie din Sibiu, ar fi trebuit să-l cunoască. Dar poetul trăieşte lepădările Sfântului apostol Petru, asemeni întregii lumi occidentale. Sfânta Evanghelie o trăiesc toți oamenii de la venirea Domnului Iisus Hristos, doar că cei aleşi trăiesc pe versetele fericirilor, cei blestemați — pe vaiuri. Lucian Blaga trăieşte

dramatic această lepădare: *„Nu ți-aş scrie poate nici acum acest rând,/ dar cocoşi au cântat de trei ori în noapte — / şi-a trebuit să strig:/ Doamne, Doamne, de cine m-am lepădat?”*

Problema, ridicată de această poezie, este foarte amplă şi foarte gravă, fiindcă toți cei ce s-au îndepărtat de Biserica Creştină Ortodoxă s-au lepădat de Domnul Iisus Hristos, s-au lepădat de Dumnezeu, de Duhul Sfânt şi au comis păcatul împotriva Duhului Sfânt, care nu se iartă, de aceea nu se mântuiesc.

Sfântul apostol Petru era unul din cei mai apropiați apostoli şi voia să moară cu Domnul Iisus Hristos, dar rânduiala lui Dumnezeu era alta. Destinul său sintetiza cele trei lepădări de Dumnezeu ale poporului evreu şi cele trei lepădări ale bisericii din Occident.

Evreii s-au lepădat de Dumnezeu, când i-au cerut, prin Sfântul proroc Samoil, să-l pună rege, deşi erau conduşi direct de Dumnezeu şi acesta era sensul de popor ales. De aceea au călcat prima poruncă: *„Să nu ai alți dumnezei în afară de mine“* şi *„Să iubeşti pe Domnul Dumnezeul tău“,* adică Legea Iubirii. A doua lepădare evreii au făcut-o când s-au închinat la idoli, adică la demonii din idoli şi i-au ucis, i-au prigonit pe proroci. Atunci au călcat porunca a doua: *„Să nu-ți faci chip cioplit...“* A treia lepădare au făcut-o când au cerut răstignirea Domnului Iisus Hristos, Mesia cel de ei aşteptat şi s-au blestemat: *„Sângele Lui asupra noastră şi asupra copiilor noştri!“*.

Lucian Blaga trăieşte aici ideea esteticii suprarealiste că literatura şi arta angajează sufletul, pasărea măiastră, care devine *„o pasăre moartă“*.

Drama eului poetic blagian este drama întregii lumi occidentale contemporane, a celor ce părăsesc marea religie, care dă şansa mântuirii, este drama care face să apară Apocalipsa ca o realitate de prim ordin acum, când simbolicul număr 666 este în sigla băncilor sataniste.

Viața depăşeşte literatura. Adevărata dramă a intelectualului este aceea a unor adevărați intelectuali ca Lucian Blaga, Mircea Eliade, care trăiesc mirajul, fascinația ideilor sau *„jocul ielelor“*, cum spune Camil Petrescu, şi nu pseudointelectualii ca Gelu Ruscanu, Andrei Pietraru, fascinați de fițele unor fâțe. Fiorul morții din sinuciderea spirituală este mult mai subtil şi-l aduc azi mia de secte, păgânismul, comunismul, satanismul, ateismul, declanşând un proces ireversibil, o tragedie globală a lumii contemporane, pe care Lucian Blaga nici n-o putea bănui, de aceea acest fior al morții spirituale nu apare în piesele sale de teatru ca: *Meşterul Manole*, *Zamolxe*, *Daria*, *Fapta*, *Avram Iancu*, *Anton Pann*.

42.10. Lucian Blaga — *Linişte*

Linişte este o meditație pe tema *fortuna labilis,* fiindcă problema destinului uman l-a preocupat pe filosoful Lucian Blaga. În filosofia

indiană, pe care Lucian Blaga a studiat-o, luna este locul către care merg sufletele după moarte, este locul strămoşilor care trăiesc în cei vii, ca un fir al continuității unui neam, ca un mod al renaşterilor (Samsara): *„Se spune că strămoşi cari au murit fără de vreme,/ cu sânge tânăr încă-n vine,/ cu patimi mari în sânge,/ cu soare viu în patimi,/ vin,/ vin să-şi trăiască mai departe/ în noi/ viața netrăită."*

Acest mod de înțelegere a vieții, ca un ciclu al renaşterilor, revine permanent în gândirea poetului Lucian Blaga, ca o obsesie a prezenței subtile, spirituale, a celor care au fost şi a căror prezență ne este comunicată de mesajul transmis prin razele de lună: *„Atâta linişte-i în jur de-mi pare că aud/ cum se izbesc de geamuri razele de lună"*. Este o subtilă metonimie, care declanşează o percepție stranie: *„În piept/ mi s-a trezit un glas străin/ şi-în cântec cântă-n mine-un dor ce nu-i al meu"*, a unei comunicări cu cealaltă lume.

Efectul determină o meditație a poetului asupra propriului său destin: *„O, cine ştie — suflete,-n ce piept îți vei cânta/ şi tu odată peste veacuri/ pe coarde dulci de linişte,/ pe harfă de-ntuneric — dorul sugrumat/ şi frânta bucurie de viață? Cine ştie? Cine ştie?"*. Este îndoiala ca motiv al temei conştiința, fiindcă ea poate fi eternă într-o lume dominată de spectrul morții, care în poezie primeşte prin imagini ca: *„harfă de-ntuneric", „coarde dulci de linişte"*, o blajină prezență contemplată cu resemnare. Lucian Blaga caută, ca şi Mihail Eminescu în gândirea indiană, în tradiția populară, filoanele cele mai adânci ale specificului național din stratul arian.

42.11. Lucian Blaga — *Noi şi pământul*

Poezia *Noi şi pământul* are ca temă *iubirea,* ca lege a universului. *Ideea* este că evoluția eului poetic determină o alternanță permanentă între euforia trăirii sentimentului de iubire şi tristețea ce însoțeşte fiecare sfârşit.

Dacă în estetica romantică sentimentul de iubire constituia, alături de sentimentul naturii, substanța inefabilă a lirismului, în estetica expresionistă iubirea devine o problemă, o etapă în evoluția eului, o permanentă restructurare a înțelegerii ei, ca urmare a penetrării în interior spre conştiința de sine.

Eul poetic este centrul generator al universului poetic, care trebuie să reia procesul firesc al generării omului şi a lumii create de Dumnezeu. Poetul este un imitator al actului divin, spre a cunoaşte esența procesului de creație cu fapta. În estetica expresionistă tema, eroii, conflictul, problematica sunt structurate pe conceptul de cunoaştere, pentru că toate filosofiile au considerat că sensul fundamental al existenței este cunoaşterea. Aceasta este eroarea. Sensul vieții este dobândirea mântuirii şi sfințirii sufletului, a desăvârşirii spirituale, a înfierii spre a deveni fiu al Împărăției lui Dumnezeu, fiu al Luminii. De aceea Lucian Blaga nu înțelege

valoarea simbolului Lumină din Lumină din crezul creştin şi crede că iubirea lumească este un strop din lumina cerească: *„Lumina ce-o simt/ năvălindu-mi în piept când te văd/ oare nu e un strop din lumina/ creată în ziua dintâi,/ din lumina aceea-nsetată adânc de viaţă?“ (Lumina).*

De aceea momentul de geneză al lumii, dar şi al universului poetic blagian este în versul: *„Să fie lumină!“*. Această geneză este văzută ca *„o sete de păcate, de doruri, de-avânturi, de patimi/ o sete de lume şi soare“,* şi nu ca o geneză a spiritului uman, ca o iradiere a Duhului Sfânt. De aceea *Poetul,* asemeni lui Adam, este *pământul,* aşa cum o sugerează în poezia cu acest nume. Acesta generează viaţa, adică pe *Eva: „Ca să-l aud mai bine mi-am lipit/ de glii urechea — îndoielnic şi supus —/ şi pe sub glii ţi-am auzit/ a inimei bătaie zgomotoasă./ Pământul răspundea“*. De aceea, în poezia *Pământul,* avem o geneză a eului poetic la nivelul arhetipal al principiului primordial *pământul.* În poezia *Noi şi pământul* avem o sublimare la acest nivel, determinată de focul iubirii biologice. Semnificative sunt în acest sens versurile: *„În noaptea asta-n care cad/ atâtea stele, tânărul tău trup/ de vrăjitoare-mi arde-n braţe/ ca-n flacările unui rug“*.

Sublimarea iubirii la acest nivel determină o incinerare a întregului univers, pe baza profundelor corespondenţe dintre om şi univers: *„În zori când ziua va aprinde noaptea, când scrumul nopţii o să piară dus/ de-un vânt spre-apus,/ în zori de zi aş vrea să fim şi noi/ cenuşă/ noi şi — pământul“*.

Ca pasărea Phönix, care-şi dă foc şi renaşte din propria cenuşă, eul poetului renaşte, la nivelul afectiv, în poezia *În lan*, spre a trăi o nouă sublimare în poezia *Tămâie şi fulgi*, ca etapă *În Marea Trecere*. Succesiunea acestor renaşteri şi sublimări se reia mereu. În ciclul în Marea Trecere avem o renaştere în poezia *Înviere de toate zilele: „O înviere e pretutindeni, pe drum şi-n lumina deşteaptă./ Ochii mi se deschid limpezi, şi sunt împăcat/ ca fântânile din imperiul lutului“*, care începe cu un ciclu de elegii ce consemnează această sublimare mai subtilă a eului. Astfel, în *Către cititori,* eul poetic ia forma cuvintelor ce se transformă în lacrimi: *„Dar cuvintele sunt lacrimile celor ce ar fi voit/ aşa de mult să plângă şi n-au putut“*. În poezia *Psalm* avem versurile *„... Mă dezbrac de trup ca de o haină pe care-o laşi în drum“*. Limita trecerii spre interior o găsim consemnată în elegia *Un om s-apleacă peste margine („Sufletul/ îmi cade în adânc/ alunecând ca un inel/ dintr-un deget slăbit de boală”)*. Este un alt moment de sfârşit al unei etape: *„Vino sfârşit, aşterne cenuşă pe lucruri”*.

Penetrarea în interiorul eului formează substanţa, problematica volumelor *La cumpăna apelor, La curţile dorului.* Semnificative sunt poeziile: *Munte vrăjit, La cumpăna apelor, Naştere, La curţile dorului,* ca

mod de a intra într-o altă lume, a dorului: *„Oaspeți suntem în tinda noii lumini/ la curțile dorului. Cu cerul vecini.”*

42.12. Lucian Blaga — *Zamolxe*

Reconstituirea vetrei mitice autohtone stă la baza realizării acestei drame de factură expresionistă. Lucian Blaga caută să reia firul creării mitului lui Zamolxe.

Drama *Zamolxe* este realizată în spiritul esteticii expresioniste, fiindcă eroul principal este Zamolxe, cel care a fost considerat zeu, deci un erou arhetipal în împrejurări arhetipale. Tema, eroii, conflictul, subiectul au în vedere o realitate a mitului, pe care autorul caută să brodeze o realitate abstractă, pornind de la modul în care erau realizate în Evul Mediu misterele ca formă de artă dramatică creştină. Aici autorul ține să precizeze că piesa sa este un mister păgân, fiindcă această întoarcere spre lumea misterelor ancestrale, a mitului, această raportare la etern era un mod de a salva valorile sufleteşti, spiritul, spre a da omului o nouă valoare, spre a stabili un nou raport între om şi Dumnezeu, între om şi univers. De aceea, în mod simbolic, poetul Madura pleacă în mod misterios la cer şi doar calul său *„se întoarce în colb de lună“*, în noaptea în care s-au auzit *„copite ca de argint“, „în noaptea când doar roibul său se întoarce biciuit sălbatec de roiuri de stele“* şi *„târăşte în urma lui o harfă ca un mort“*.

Zemora cântă în mod simbolic un cântec, care vrea să cuprindă mesajul piesei: *„Hoinăresc spre soare;/ Din frunziş răsfrânt,/ el îmi cade-n harfă./ Nu mai ştiu să cânt/.../ Coarde prind să cânte/ serei în urechi/ Picuri cad într-una/ peste taine vechi”*. În spiritul ideilor lui Platon şi al poeților antici, poetul este un mesager al zeilor, vorbele, cântecul nu-i aparțin, ci sunt un mesaj al cerului.

El, poetul, este omul pur, curat, iar arta este *„acelaşi mare Paradis, pe care Dumnezeu l-a creat la începuturile lumii“*. De aceea arta trebuie să-l învețe pe om să privească spre Dumnezeu, spre cer ca spre un pisc al sentimentului şi să-l îndepărteze de tehnocratism, birocrație, lumesc–ludic, să construiască o altă imagine a lumii, un alt mod de a gândi.

Aceste idei ar vrea să le sugereze cele trei apariții simbolice în peştera unde s-a retras Zamolxe. Moşneagul care-l îndeamnă să nu se oprească, fiindcă *„atunci când ții ospăț cu soarta,/ Cuvine-se să dai şi zeilor din orice băutură“*. Ar fi un mod de a reprezenta zeul Moş, adică stratul mitic ancestral anterior creştinismului şi dacilor. Prin tânărul cu plete lungi şi coroană de spini este reprezentat stratul creştin, iar prin Zamolxe stratul dac. Cuvintele tânărului ce poartă o coroană de spini, adică Domnul Iisus Hristos: *„Seamăn ghimpi pe Calea laptelui/ şi-aştept să răsară dureri, multe dureri!“* nu sunt edificatoare pentru a sintetiza creştinismul aşa cum nici cuvintele zeului Moş nu sunt edificatoare pentru mitul Fârtaților, pentru

stratul arian, pelsag sau al rohmanilor. Sunt multe asemănări însă între Zamolxe şi imaginea lui Pann din *Paşii profetului*. Mitul Marele Orb prezent şi-n poezia *De mână cu Marele Orb* sugerează nu atât creatorul, demiurgul, cum ar vrea Lucian Blaga, ci mai ales creaţia care este inconştientă. Pare mai degrabă o reprezentare a dilemei lui Parmenides din filosofia greacă, din dialogul Parmenides al lui Platon. Creaturile ce par conştiente ca omul au un comportament esenţial inconştient, iar creaturile inconştiente par a fi conştiente.

Cel de al treilea personaj simbolic *Cel de pe rug*, poate sugera martirii, care au venit să continue sacrificiul de sine al Domnului Iisus Hristos. De aceea mesajul, rostit de el într-o formă simbolică: *„De câte ori te cauţi pe tine/ mă găseşti pe mine“*, ar fi *„Cumpătul veşnic treaz“* sau conştiinţa de sine: *„Şi iată Cumpătul vine să-ţi aprindă rugul“*.

Lui Lucian Blaga i-a lipsit înţelegerea, pe care o are Horia Vintilă în romanul *Dumnezeu s-a născut în exil*, şi anume că toate credinţele vechi ale dacilor erau o prefigurare a creştinismului. De aceea la noi creştinismul a venit în mod firesc, fără acele confruntări, martiriuri şi violenţe din Imperiul Roman, de la evrei, egipteni, din Orient sau din Occident. De aceea greşeşte când introduce mitul Marele Orb, care nu aparţine spaţiului nostru spiritual: *„Vino, orbule, vino/ să-ţi durez un vad/ spre viaţa noroadelor“*.

Celelalte personaje ca Magul care transformă învăţătura lui Zamolxe într-un mit, într-un chip cioplit şi Cioplitorul, sunt nereale, fiindcă dacii nu i-au făcut lui Zamolxe un chip cioplit şi nici n-au cioplit în piatră, n-au turnat în metale chipuri de zei. Dacii au respectat fără să ştie porunca: *„Să nu-ţi faci chip cioplit“*, deoarece n-au avut cultul zeilor ascunşi în statui.

42.13. Lucian Blaga — *Meşterul Manole*

a) *Meşterul Manole* este o drama expresionistă, fiindcă eroii sunt arhetipali în împrejurări arhetipale. Meşterul Manole reprezintă arhetipul omului, principiul masculin, spiritul activ, creator, generator al universului. Faptele lui sunt arhetipale, fiindcă a construi o mănăstire este un act arhetipal, o reconstruire a universului, acolo unde forţele ostile creaţiei au ieşit învingătoare. Sensul fundamental al creştinismului este această restaurație a omului şi a universului. Mănăstirea este locul arhetipal, unde se face această restaurație prin sacrificiul Domnului Iisus Hristos. De aceea în altar este locul unde sacrul coboară sub forma Duhului Sfânt. Este locul unde transcendentul coboară şi imanentul urcă.

Construind mănăstirea, Meşterul Manole restaurează universul, dar se construieşte şi pe sine, devine în interiorul inimii lăcaş al Duhului Sfânt. Aceasta se petrece cu orice ctitor. Este, din punctul de vedere al esteticii expresioniste, un drum în interior, iar din punctul de vedere al gândirii ortodoxe, un drum în cunoaşterea cu fapta. Meşterul Manole este cel care

ştie şi face. El este arhetipul omului care caută sfinţirea şi desăvârşirea. El ştie că, pentru a realiza acest edificiu, acest vis estetic în exterior şi, în acelaşi timp, acest templu sacru în eul său, trebuie să se jertfească pe sine. Lumea s-a realizat printr-un sacrificiu şi orice se creează urmează această lege.

Legea armoniei şi echilibrului, ca lege fundamentală a creaţiei, înseamnă cât sacrifici atâta creezi. Domnul Iisus Hristos a cunoscut această lege şi de aceea, pentru a o împlini, s-a sacrificat pe sine şi a creat lumea creştină. Meşterul Manole îşi sacrifică ce-i era mai drag, adică soţia, care în balada populară poartă numele Ana, ceea ce înseamnă început, iar în piesa lui Lucian Blaga, Mira, sugerând valorile cuvântului slav *mir,* care înseamnă *lume* dar şi *pace.* Ea sugerează sacrificarea dragostei lumeşti a lui Manole pentru a obţine iubirea eternă, sacră, a îngerilor, aşa cum fac cei ce se călugăresc.

Sacrificiul uman pentru construirea unui edificiu este un motiv prezent în toate literaturile. În cazul lui Lucian Blaga, se asociază motivul preotului păgân, care oficia astfel de jertfe în perioada anterioară creştinismului. Faptul că Lucian Blaga introduce un stareţ Bogomil, care încuviinţează jertfa, face o asociere între preotul creştin şi cel păgân, dar este un punct de vedere personal şi simbolic. În creştinism, orice jertfe de acest fel sunt interzise, dar la construirea catedralei catolice din Iaşi s-au sacrificat doi preoţi catolici (s-a introdus măsura umbrei lor în zid).

Stihiile, care se răzvrătesc ca nişte demoni, sunt percepute de Găman, un fel de uriaş, care sugerează titanul. Cultivarea intuiţiei şi sugestiei prin eroi-simbol în împrejurări simbolice este o trăsătură a esteticii simboliste, pe care teatrul expresionist o preia. Este un drum în înţelegere, un drum spre interior, dar mijloacele folosite de Lucian Blaga, spre a da o imagine asupra acestui drum, sunt insuficiente. Se sugerează o împletire a realului cu fantasticul, este cultivat mitul ca o realitate de tranziţie între realitatea socială şi cea spirituală, este cultivat misterul ca sens al existenţei, al artei, al cunoaşterii. Cosmicizarea, ca trăsătură a esteticii expresioniste, o găsim în lupta lui Manole cu stihiile, care-i dărâmă zidurile.

b) *Meşterul Manole* este o meditaţie dramatizată pe tema *fortuna labilis,* dar şi pe *tema creatorului* şi *a creaţiei*, prin urmare o dramă de idei, deci expresionistă. În acelaşi timp, metamorfoza Mirei în mănăstire este o sacralizare arhetipală a iubirii într-o lume relativă, care, prin sublimare, intră în teritoriul sacrului, al eternului. Este o unire veşnică a lui Manole cu Mira prin actul zidirii mănăstirii, act arhetipal, care sugerează unirea spiritului cu lumea, cu natura ca în textele filosofiei indiene, care au influenţat adânc gândirea lui Lucian Blaga. Metamorfoza lui Manole într-un

izvor pare însă mai curând o împlinire a unui verset din Sfânta Evanghelie: *„şi voi face din pântecul lui un izvor de apă vie“*.

Piesa arată şi limitele de înţelegere ale lui Lucian Blaga, fiindcă ar fi putut găsi o asociere între sacrificiul de sine al Domnului Iisus Hristos şi sacrificiul Mirei. Există unele diferenţe între modul epic al baladei populare şi modul dramatic al piesei lui Lucian Blaga. În baladă avem un timp etern, legendar; în dramă avem un timp mitic. În baladă accentul cade pe caracterul arhetipal, alegerea locului, imaginea voievodului (Negru-Vodă); în dramă accentul se pune spre redimensionarea expresionistă a temei, subiectului, eroilor şi structurarea lor pe conceptul de cunoaştere. În baladă avem un conflict estetic, meşterii pot construi o mănăstire mult mai frumoasă; în piesă avem un conflict dogmatic între motivul jertfei pentru zidire, păgân, şi porunca din decalog *„Să nu ucizi“*. În baladă conflictul Meşterului Manole cu stihiile are un caracter personal, el porneşte furtuna s-o oprească pe Ana; în dramă este un conflict cognitiv. În baladă construirea mănăstirii aduce un model al Frumosului şi Negru Vodă ucide meşterii din pizmă, ca să nu mai aibă nimeni o altă mănăstire mai frumoasă; în piesă drumul cunoaşterii nu este limitat, fiindcă mitul devine un instrument de cunoaştere. Lucian Blaga nu ştie să pună problemele drumului în interior ale zidirii spirituale, ca să satisfacă programul estetic expresionist în textul dramatic, aşa cum a făcut-o în textul poetic.

Limitele lui Lucian Blaga sunt limitele filosofiei. Ele nu pot fi depăşite decât de profunzimile cunoaşterii teologiei şi apoi de cunoaşterea contemplativă mistică.

Meşterul Manole trebuia dimensionat pe coordonatele misticii ortodoxe.

42.14. Lucian Blaga — *Nu-mi presimți?*, *Lumina raiului*, *Izvorul nopții*

a) *Izvorul nopții* este un moment de continuitate în poezia de iubire a lui Lucian Blaga reprezentată de poezii ca: *În lan, Tămâie şi fulgi, Noi şi pământul, Nu-mi presimți, Lumina raiului*.

Poezia aduce firul de geneză al gândirii legice, ca dimensiune emergentă a gândirii creative a lui Lucian Blaga, în care iubirea ca lege a universului generează armonia şi echilibrul ca lege a creației. Iubita este Eva, este viața, viața se generează prin acțiunea acestei legi a armoniei şi echilibrului sugerată de simbolul "*lumina*". (*"Aşa-s de negri ochii tăi lumina mea"*).

Lumina este în acelaşi timp cunoaşterea generativă, emergentă, creatoare, prin care se trece dincolo de cenzura transcendentă reprezentată de ochii iubitei, ca în simbolul *"ochi"* din *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* adică depăşirea cunoaşterii apofatice (*"Frumoaso, ți-s ochii-aşa de*

negri încât seara/ când stau culcat cu capu-n poala ta/ îmi pare/ că ochii tăi, adâncii, sunt izvorul/ din care tainic curge noaptea peste văi/ şi peste munţi şi peste şesuri". Deci cunoaşterea tainică a corespondentelor dintre om şi univers caută să o pătrundă poetul. Iubita şi natura sunt ipostaze ale principiului feminin, sunt coordonata orizontală. Poetul ca ipostază a principiului masculin trebuie să treacă dincolo de această limită prin cunoaşterea generativă (*"lumina mea"*), fiindcă această cunoaştere apofatică prin negaţie sugerată de cuvintele *"noaptea", "negri", "întuneric"* (este ceea ce caracterizează universul iubitei: *"acoperind pământul/ c-o mare de-ntuneric"*, ca în *Luceafărul* de M. Eminescu). În această poezie, ca în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii***,** poetul caută să descopere cunoaşterea paradisiacă: "Prin cunoaşterea paradisiacă se statornicesc poziţiile liniştitoare, momentele de stabilitate vegetativă şi orizonturile, care nu îndeamnă dincolo de ele însăşi, ale spiritului cunoscător".

O paralelă la poemul *Luceafărul* de M. Eminescu ne ajută să înţelegem că lumina caracterizează lumea poetului (lumina mea), iar întunericul lumea iubitei (c-o mare de-ntuneric). Ea iubita poate fi Eva care *"ascunde sub pleoape-o taină/ şi-şi mişcă geana, parc-ar zice/ că ea ştie ceva,/ ce noi nu ştim/ ce nimenea nu ştie"*. Acel ceva este ispita pe care şarpele i-a şoptit-o Evei la ureche (*"Dar s-a-ntîmplat că-i mai şopti apoi/ şi ceva la ureche/ încet, nespus de încet/ ceva ce nu se spune în scripturi"*).

b) Poezia *Nu-mi presimţi?* aduce această împlinire a ispitei, pe care o aduce iubita în viaţa poetului. Lucian Blaga vrea să sugereze valoarea arhetipală a gesturilor poetului şi a iubitei. Ispita a devenit viaţa (Eva) care a pătruns în universul eului poetului. Ea nu mai este o realitate exterioară ci una interioară: *"Nu-mi presimţi nebunia când auzi/ cum murmură viaţa-n mine/ ca un izvor/ năvalnic într-o peşteră răsunătoare?"*. Ispita este nebunia de a crede că omul trebuie să trăiască pentru această lume materială care se sfârşeşte odată cu moartea. Nebunia este de a crede că într-o lume dominată de rău poate fi bine, că într-o lume a minciunilor, aparenţelor înşelătoare (maya făcută de demonul Mara) poate exista adevărul, că într-o lume a durerii poate exista fericire. De aceea ispita devine în interiorul eului poetic patimă: *"Nu-mi presimţi văpaia când în braţe/ îmi tremuri ca un picur/ de rouă-mbrăţişat/ de raze de lumină?"* Ea iubita este roua pe focul patimii care devine în exterior *"raze de lumină"*.

În cea de a treia secvenţă a textului poetul devine mai explicit utilizând cuvântul *"patimă"*: *"Nu-mi presimţi iubirea când privesc/ cu patimă-n prăpastia din tine/ şi-ţi zic:"*. Prăpastia arhetipală este aceea a căderii lui Adam din rai când şi-a pierdut inocenţa. Copiii sunt puri, curaţi, cât timp sunt fără păcat. Poetul simte că va intra ca şi Adam în păcat, că va fi

răscumpărat din iad prin jertfa de sine a Domnului Iisus Hristos: *"O, niciodată n-am văzut pe Dumnezeu/ mai mare!?"* pentru că el, poetul, ca fiu de preot ştia că omul nu se mântuieşte decât prin jertfa de sine a Domnului Iisus Hristos şi să-i fie recunoscător întreaga veşnicie. Aceasta este raţiunea dumnezeiască care contracarează păcatul nerecunoştinţei, care i-a prăbuşit pe îngerii conduşi de Satanail.

c) Poezia *Lumina raiului* continuă acest context al gândirii lui Lucian Blaga, care căzut în ispită devine eretic şi se întreabă: *"Ca un eretic stau pe gânduri şi mă-ntreb: De unde-şi are raiul/ lumina?"*. Eroarea este evidentă, când pune pe seama acţiunii legii sublimării, ca pedeapsă eternă pentru cei păcătoşi, atei, lepădaţi de la Dumnezeu şi de la Biserica Ortodoxă, lumina, care în rai va veni din Dumnezeu, din Sfânta Cruce, din Sfinţi.

Vraja ispitei o găseşte pe buzele iubitei: *"Şi-ar înflori pe buza ta atâta vrajă,/ de n-ai fi frământată,/ Sfânto,/ de voluptatea-ascunsă a păcatului?"*.

Această beţie a ispitei concentrată în conceptul *"Carpe diem"* devenit în *Faust* de Goethe *"Clipă stai eşti atât de frumoasă!"* o trăieşte poetul a cărui gândire este cotropită de gânduri lumeşti: *"Spre soare râd!/ Eu nu-mi am inima în cap,/ nici cruci n-am în inimă"*. Versurile sugerează detaşarea eului poetic de asceza de tip indian exprimată de asanele yoga care ar aduce totul în cap (inima în cap) sau de asceza de tip anahoretic. Asceza şi practica isihastă coboară mintea în inimă spre a rosti permanent rugăciunea inimii: *"Doamne, Iisuse Hristoase, miluieşte-mă"*. Rostită permanent ea realizează efectul vrittis şi dizlocuieşte gândul lumesc înlocuindu-l cu cel ceresc. Se produce o profundă restructurare a sufletului care devine nu numai după chipul ci şi după *"asemănarea"* cu Dumnezeu prin Domnul Iisus Hristos. Cel ce practică rugăciunea isihastă devine lumină, devine un adevărat fiu al Împărăţiei, al Luminii şi al Învierii, cum trebuie să fie un adevărat creştin. Poetul însă exprimă o realitate opusă: *"Sunt beat de lume şi-s păgân!"*.

43. Lucian Blaga — universul poetic

43.1. Mitul ca temă de influenţă expresionistă

a) Reconstituirea vetrei mitice autohtone:

– replică la concluziile lui Spengler.
– mitul – instrument de regenerare a culturii româneşti – element esenţial al specificului naţional.
– stratul de la rohmani: Marea Trecere (*În marea trecere*), arborele sacru (*Gorunul*).

– stratul de la traci: Zamolxis – Pan (*Paşii profetului*), ursul (*Ursul cu crini*), vulturul (*Amintire*).
– stratul arian: bradul (*Cântecul bradului*), Sfânta Lună (*Linişte*), Sfântul Soare (*Coasta soarelui*), Pământul-Mumă (*Noi şi pământul*), mitul Moartea (*Gândurile unui mort*).

b) Redimensionarea expresionistă a mitului

– metamorfoza: calul devine „licornă“ (*Unicornul şi oceanul*);
călăreţul trac se transformă în Sfântul Gheorghe (*Drumul sfântului*);
magii devin voievozii daci (*Oaspeţii nepoftiţi*);
floarea devine fecioară (*Bunăvestire pentru floarea mărului*);
măiastra devine suflet (*Pasărea U, Pasărea Sfântă*);
îngerul devine lumânare (*Colindă*);
– interferenţa mitului cu realitatea socială:
Biblică – Maica Domnului are comportamentul unei mame.
Ioan se sfâşie în pustie – poetul trăieşte drama lui Ioan Botezătorul.
– criza lumii mitului
demitizarea – procedeu expresionist – *Paradis în destrămare*.
tristeţea – *Tristeţe metafizică.*

43.2. Sinteza estetică — dimensiune a universului poetic

a) structura expresionistă a universului creat de Lucian Blaga:

– eroi-arhetip în împrejurări arhetipale: *Zamolxis*, *Meşterul Manole*, poetul în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii.*

– tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de cunoaştere – *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii, Mirabila sămânţă*.

– misterul universal — sens al existenţei, artei, poeziei.
– împletirea realului cu fantasticul – *Meşterul Manole*.
– cosmicizarea – *Daţi-mi un trup, voi munţilor*.
– conflictul ideologic: cunoaşterea obiectivă – cunoaşterea subiectivă.
– lumea — un spectacol de întuneric şi lumină.
– mitul, metafora, simbolul — instrumente de cunoaştere.
– sinteza – mod de asimilare blagiană a expresionismului.
– drumul spre interior – *Munte vrăjit* – esenţă a esteticii expresioniste.

b) elemente simboliste în universul blagian:

– eroi-simbol în împrejurări simbolice – *Gorunul, Mirabila sămânţă* – copilul — o ipostază simbolică a poetului într-o cadă cu grâu sugerând asimilarea spirituală.

– tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de corespondenţă – *Gorunul, Mirabila sămânţă.*

– simbolul — centru de sugestie: flori, ochi, buze, morminte.

c) elemente realiste în universul creat de Lucian Blaga:

– tema, eroii, conflictul, subiectul — luate din realitatea socială – *Lucrătorul, Timp fără patrie, Vârsta de fier, Anton Pann.*

– caracterul filosofic — un mod de gândire ştiinţifică.

d) elemente romantice în universul blagian:

– tema, eroii, subiectul au o dimensiune afectivă – *În lan, Tămâie şi fulgi, Izvorul nopţii, Noi şi pământul.*

– evaziunea în mit, în cosmos – *Daţi-mi un trup, voi munţilor.*

– cultivă misterul, fantasticul – *Meşterul Manole*.

– specificul naţional prin tradiţii, obiceiuri, mituri, practici magice – *Meşterul Manole, Drumul sfântului*.

e) elemente clasiciste prezente în universul blagian:

– armonia şi echilibrul – *În lan, Cântecul spicelor.*

– mituri antice – *Pan (Paşii profetului)*.

– raţionalismul – concepte clasice (*fortuna labilis, panta rhei*).

43.3. Temele universului blagian

a) Iubirea — lege a universului — punct de geneză a lumii şi a omului – *Lumina, Izvorul nopţii, Noi şi pământul, Tămâie şi fulgi*.

b) Natura — reprezentare a simbolurilor fundamentale – *Munte vrăjit, Daţi-mi un trup, voi munţilor*.

c) Istoria — proces de evoluţie a eului poetic – *Inima mea în anul 1940, Cântec pentru anul 2000, Timp fără patrie.*

d) Mitul — temă generatoare a universului poetic – *Lumina, Drumul sfântului, De mână cu Marele Orb, Zamolxe, Biblică.*

e) Poetul şi poezia – motiv şi temă ale universului poetic – *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii, Noi, cântăreţii leproşi, Tămâie şi fulgi, Din cer s-a auzit cântec de lebădă.*

f) Conştiinţa — temă şi nucleu ale universului poetic – *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii, Mirabila sămânţă*.

43.4. Eul poetic — centru generator al universului poetic

a) etapele evoluţiei eului poetic – problematică şi temă ale poeziei lui Blaga:

– constituirea arhetipală a eului biologic – *Pământul, Daţi-mi un trup, voi munţilor, Eva.*

– sublimarea eului biologic – *Noi şi pământul:„ în zori de zi aş vrea să fim şi noi cenuşă“*.

– geneza eului afectiv – *În lan: „pe buzele ei calde mi se naşte sufletul“*.

– sublimarea eului afectiv – *Tămâie şi fulgi: „Fulgi moi şi graşi îmi troienesc/ În pace lumea ca de scrum“*.

– geneza eului noetic – *Peisaj transcendent.*

– sublimarea eului noetic – *Către cititori: „cuvintele sunt lacrimile“*.

– deschiderea drumului în sine – *Un om s-apleacă peste margine.*

b) poetul – o conştiinţă a lumii:

– conştientizarea eului poetic – *Înviere de toate zilele.*

– eul poetic – sămânţa mirabilă, generatoare a universului – *Mirabila sămânţă*.

– evoluţia eului — sens al destinului uman – *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*.

– schimbarea ipostazelor eului poetic – mod de a exprima evoluţia – *Gorunul, Munte vrăjit, Din cer s-a auzit un cântec de lebădă, Drumul sfântului.*

44. Ion Barbu

Viaţa şi activitatea literară. Dan Barbilian s-a născut la 19 martie 1895 la Câmpulug Muscel ca fiu al unui magistrat. Face liceul la Giurgiu şi Bucureşti şi apoi Facultatea de Ştiinţe din Bucureşti şi-şi ia licenţa în 1921. În 1918 debutează la revista „Literatorul" a lui Alexandru Macedonski cu poezia Fiinţa semnând Ion Barbu. Apoi va colabora la „Sburătorul", revistă scoasă de Lovinescu. Face studii în Germania şi îşi ia doctoratul în matematică în 1929 la Bucureşti cu profesorul Ţiţeica. Va colabora la „Viaţa românească", „Viaţa literară", „Ideea europeană", „Contimporanul". Va tipări în 1921 După melci şi în 1930 Joc secund cu ajutorul lui Al. Rosetti. Se va dedica matematicilor şi va fi profesor la Universitatea din Bucureşti publicând peste 80 de studii şi participând la congrese internaţionale de matematică. Va ţine prelegeri la universităţi din Europa şi va avea o contribuţie importantă în geometrie, creând „spaţiile Barbilian". Moare în 11 august 1961 la Bucureşti. Va fi recunoscut ca aparţinând literaturi universale. Pe clădirea Universităţii din Tübingen unde a studiat este o placă comemorativă. Activitatea literară este alcătuită din volumele: „După melci" (1921), „Joc secund" (1930), „Ochean" (1966), „Poezii" (1970), „Pagini de proză". Traduce „Viaţa şi moartea regelui Richard al III-lea", articole şi versuri de circumstanţă.

44.1. Ion Barbu — *Din ceas, dedus...*

a) *Din ceas, dedus...* este o *ars poetica*, adică o poezie care defineşte programul estetic al lui Ion Barbu, mai exact sinteza estetică, sugerând momentul când arta, care a început de la geometrie, se reîntoarce la geometrie. De aceea Ion Barbu, alături de Mihail Eminescu, Lucian Blaga şi George Bacovia, este recunoscut ca aparţinând literaturii universale. Sinteza este o trăsătură a programului estetic expresionist. Poetul recunoaşte, în interviul dat lui Felix Aderca, patru etape în evoluţia celor *„zece ani de*

poezie": parnasian, antonpanesc, expresionist şi şaradist. Influenţa parnasiană era înţeleasă de autor ca fiind: *„imagine placată", „insolubilitatea în aer", „distribuţia naiv simetrică a materialelor"*, *„cer platonician", „elanul cutreierând dinamic fiinţele"*. Această influenţă constă mai ales în *„obiectivarea lirismului"*, cum o spune poetul sau *„sublimarea afectului"*, cum ar formula această evoluţie psihanaliza. Tensiunea afectivă sublimată este o trăsătură a stilului barbian şi-i dă densitatea neobişnuită.

Contactul cu poezia expresionistă germană îi dă o altă înţelegere a poeziei şi un alt concept despre poet: *„Poetul ridică însumarea / De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi"*, adică devine un arhetip, care face gestul arhetipal. Tema, eroii, conflictul, subiectul au în vedere o cunoaştere fundamentală a lumii, pe care o putem vedea prin analogia la univers: *„Şi cântec istoveşte: ascuns, cum numai marea / Meduzele când plimbă sub clopotele verzi"*. În acelaşi interviu Ion Barbu recunoaşte influenţa poeziei clasice, a odei lui Pindar, prin armonia şi echilibrul compoziţiilor, dar şi prin asocierea simbolurilor: *„harfe", „clopote", „cântec"*, prin conceptele de *mimesis* (joc secund) şi *catharsis* (mântuit azur), preluate din *Poetica* lui Aristotel.

Caracterul realist al poeziei lui Barbu constă în dimensiunea filosofică a universului poetic, care-i dă scientismul sau modelul de gândire ştiinţifică. De aceea, ca într-o teoremă sau demonstraţie de geometrie, Ion Barbu trasează de la primele versuri axele de coordonate prin principiile kantiene: **timpul** *(„ceas")* şi **spaţiul** *(„adâncul acestei calme creste")*. Modelele geometrice de imaginar, simbolurile şi mai ales notele critice din ciclul balcanic dau acest aspect al universului barbian. Etapa balcanică presupune o apropiere de specificul naţional, nu aşa cum l-au înţeles Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, George Coşbuc, Octavian Goga, Lucian Blaga, ci ca apartenenţă la un anumit specific oriental. Avem în acest sens poeziile: *Selim, Isarlâk, Nastratin Hogea la Isarlâk, Domnişoara Hus, Încheiere.*

Elementele simboliste sunt nucleele universului poetic barbian. Influenţele din Mallarmé, Edgar Allan Poe, Arthur Rimbaud, Paul Valéry sunt recunoscute de autor şi acesta le dedică unora chiar scurte articole. Temele, motivele, eroii din universul poetic al lui Ion Barbu sunt structurate pe conceptul de corespondenţă (poetul – marea). Poetul este un personaj simbol în împrejurări simbolice, cosmice.

Sinteza estetică barbiană este realizată într-un punct situat deasupra programelor estetice, de aceea poezia lui pare abstractă, deşi are un imaginar extrem de variat şi funcţional poetic.

b) Imaginarul barbian are o structură *mandala*. Mandala este o imagine simbolică asupra lumii, alcătuită dintr-un grup de simboluri subtil contextualizate, pentru a exprima un mod de a fi, o filosofie, un concept despre lume şi viaţă, o amprentă psihică. În poezia lui Ion Barbu, imaginea se construieşte treptat, vers cu vers, din elemente spaţializate, care, privite din unghiuri diferite, dau o metamorfoză a sensurilor textului, aşa cum o sugerează Edgar Allan Poe în *Principiul poetic,* când compară poezia cu un briliant, care, privit din diferite unghiuri, are o altă strălucire.

Într-o mandala **vidul** şi **plinul** sunt definitorii şi la Ion Barbu expresia *„adâncul acestei calme creste"* sugerează imaginea unei unde. Simbolul *„creastă"* este o metonimie a **muntelui,** simbolul „*adâncul*" este o metonimie a **văii.** Volutele undei se amplifică, **creasta** devine **mântuit azur,** iar **adâncul** devine **marea** şi apoi **nadirul.** În interiorul imaginarului simbolic găsim un imaginar geometric.

Poetul este centrul universului, către el converg toate elementele, fiind situat în **nadir** şi din el emană, ca dintr-o conştiinţă a universului, toate elementele universului: *„Poetul ridică însumarea / De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi"*. El este **oglinda** — conştiinţa de sine — a conştiinţei universale, în care se reflectă realitatea senzorială: *„cirezile agreste"*.

Primul catren este deci construit pe imaginea unui lac, în care se reflectă dealurile comparate cu nişte imense animale, *„cirezile agreste"*. Această imagine a realităţii nu este percepută direct, ci indirect, aşa cum se reflectă ea în oglinda apei lacului. Este un model de gândire platonician. În gândirea lui Platon avem trei realităţi: lumea eidosurilor, a ideilor, a modelelor, arhetipurilor, care dau în lumea senzorială, materială, a creaţiei pe care o percepem cu simţurile, serii. Copacul dă codrul, floarea dă grădina, animalul dă turma, cireada. Această realitate materială, trecută prin oglinda conştiinţei, devine subtilă, spirituală, aşa cum este imaginea reflectată în apa unui lac. Ea este imaginea artistică, a treia realitate. Deci arta, poezia este o copie a realităţii, care, la rândul ei, este o copie a arhetipului. Modelul platonician îl găsim aidoma la Eminescu, în *Sărmanul Dionis*.

Arta, poezia trebuie să reflecte realitatea senzorială, dar în adâncul imaginii realităţii trebuie să găsim modelul geometric, cristalizat, ideal. De aceea poetul mărturisea că poezia este o *„ocolire temătoare în jurul câtorva cupole, restrânsele perfecţiuni poliedrale"*.

Realitatea are niveluri diferite (minerală, vegetală, animală, umană) şi poetul trebuie să perceapă această sensibilitate diferenţiată, aceste niveluri diferite de conştiinţă: *„Poetul ridică însumarea / De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi"*. Cântecul său este sinteza unui univers cvadridimensional. Ochiul atent al cititorului va descoperi viaţa spiritului,

ascunsă în formele conceptului de lume moluscă, preluat din geometria diferențială și sintetizat în simbolul „meduzele": *„Meduzele când plimbă sub clopotele verzi"*. Simbolul *„clopotele",* ca și simbolul *„harfe",* sugerează conceptul de armonie și echilibru, cântecul universului, ascuns în niveluri tot mai subtile ale vieții: *„clopotele verzi"*. Ca într-o pictură expresionistă, simbolurile barbiene se organizează într-o *mandala*, o imagine simbolică totalizatoare, sugerând imaginea spiritului barbian *„figura spiritului nostru"*, așa cum spune el în *Poetica d-lui Arghezi*.

Imaginarul barbian este alcătuit în straturi. La primul strat avem reprezentări figurative ale realității, la al doilea strat avem simboluri care generează imagini complexe prin metafore, mituri, metonimii, la al treilea strat avem imaginarul geometric, cristalizat, iar la al patrulea strat este modelul arhetipal *„figura spiritului nostru"*.

c) Tema **poetul** și **poezia** o regăsim de-a lungul întregii creații a lui Ion Barbu, fiindcă asemeni lui Mihail Eminescu, Lucian Blaga sau Nichita Stănescu, poetul caută să-și redefinească mereu locul și rolul său, ca și valorile mereu nuanțate ale conceptului de poezie.

În poezia *Din ceas, dedus...* poetul este înțeles ca o ipostază a conștiinței universale, iar poezia este o emanație a acestei conștiințe universale: *„Poetul ridică însumarea / De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi / Și cântec istovește: ascuns, cum numai marea / Meduzele când plimbă sub clopotele verzi"*.

În *Timbru,* poetul, în ipostaza de conștiință universală, se întreabă cum poate fi realizată o poezie, care să exprime cântecul universului: *„Dar piatra-n rugăciune, a humei despuiare / Și unda logodită sub cer, vor spune — cum?"*. Această poezie ar trebui să fie un cântec al întregii firi, a creației: *„Ar trebui un cântec încăpător, precum / Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare"*, dar, în același timp, ar trebui să fie un imn îngeresc: *„Ori lauda grădinii de îngeri"*. Sunt sugerate subtil ipostaze ale poetului: de rapsod cum a fost G. Coșbuc *(„cimpoiul")*, de păstor cum e poetul popular *(„fluierul")*, de cântăreț al neamului ca Octavian Goga în *Rugăciune („durerea divizată")*, de poet mitic ca Lucian Blaga sau ca Vasile Voiculescu în *Poeme cu îngeri („lauda grădinii de îngeri")*, de poet romantic ca Mihail Eminescu în *Mai am un singur dor („a humei despuiare"),* dar și limitele poeziei scrise de ei.

Ion Barbu ar vrea ca poezia să fie *„Sfânt jocul în speranță, de pe sund"*, ca în poezia *Increat*: *„Râu încuiat în cerul omogen" (Steaua imnului)*, *„Un saturat de semn, poros infoliu" (Dioptrie)*, *„tremuratul plai de vis" (Desen pentru cort)*, un simbol al eternității: *„Eptagon cu vârfuri stelelor la fel, / Șapte semne, puse ciclic"*, ca în poezia *Încheiere*. În felul acesta, ciclul este încheiat, adică poezia ar ajunge în *„mântuit azur"*.

d) Modelul spiritului barbian este noetic, adică alcătuit din legi, principii, concepte, categorii, încorporate în simboluri, mituri, reprezentări, prototipuri sau arhetipuri. Nucleul legic cuprinde: legea armoniei şi echilibrului *(„cântec istoveşte", „harfe resfirate")*, legea sublimării *(„înecarea cirezilor agreste")*, legea conexiunii *(„Intrată prin oglindă în mântuit azur")*, legea emergenței *(„cântec istoveşte")*, legea discriminării *(„harfe resfirate")*, legea înțelegerii *(„În grupurile apei, un joc secund, mai pur")*. În jurul nucleului legic avem stratul principiilor, care este alcătuit din principiile kantiene: spațiul şi timpul *(„Din ceas dedus adâncul acestei calme creste")*; principiile primordiale: apa *(„grupurile apei")*, pământul *(„creste")*, aerul *(„zbor invers")*, eterul *(„mântuit azur")*, focul *(„oglindă")*; principiile generatoare: masculin *(„coasta bărbătească")*, feminin *(„al Evei trunchi de fum*, *Timbru*"); principiile platonice: Totul *(„harfe resfirate")*, Unul *(„Nadir latent")*, Frumosul (*„joc secund, mai pur"* — poezia pură), Armonia *(„cântec istoveşte")*.

Stratul conceptual ramifică acest nucleu noetic şi este alcătuit din conceptele lui Aristotel: mimesis şi catharsis *(„un joc secund, mai pur")*, conceptul de conştiință de sine *(„oglindă")*, conceptul de poezie pură (*„mai pur"*), conceptul de corespondență *(„Poetul ridică însumarea / De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi / Şi cântec istoveşte: ascuns, cum numai marea")*, panta rhei *(„Din ceas, dedus")*, grup *(„grupurile apei")*, de lume ca univers geometric *(„Nadir latent")*, conceptul de lume moluscă *(„Meduzele când plimbă")*, de lume ca univers natural *(„cirezilor agreste")*.

e) Modelul geometric este afirmat de Ion Barbu în interviul luat de Felix Aderca: *„Eu voi continua cu fiecare bucată să propun existențe substanțial indefinite"*: ocoliri temătoare în jurul câtorva cupole — *„restrânsele perfecțiuni poliedrale"*.

Modelul geometric este prezent în întregul univers barbian de la primul la ultimul vers al volumului *Joc secund*. În primul vers, se pot distinge cele două axe de coordonate, timpul şi spațiul, dar şi sinusoida *(„Din ceas, dedus adâncul acestei calme creste")*, în care valoarea –1 este *adâncul*, valoarea+1 este *creste*, iar valoarea 0 este *calme*. În acelaşi timp, simbolul *„nadir"*, care înseamnă un punct invers față de zenit, sugerează un centru al conştiinței, adică spiritul care generează universul. Prin translație, punctul generează dreapta : *„Vis al Dreptei Simple!", Încheiere*; apoi triunghiul *(„ochi în virgin triunghi", Grup)*, apoi pătratul *(„Suflete-n patratul zilei se conjugă"*, *Poartă*), prisma *(„Înalt în orga prismei cântăresc", Dioptrie*), cubul *(„Stângi cuburi şubrede intrate", Paralel romantic*), spirala *(„Ordonată spiră", Uvedenrode*), heptagonul *(„Eptagon cu vârfuri stelelor la fel", Încheiere*). Aceste simboluri au unele rolul de a sugera

„perfecțiunile poliedrale”: cubul (reprezentare a principiului pământul), tetraedrul (reprezentare a principiului *focul*), octaedrul (reprezentare a principiului *aerul*), icosaedrul (reprezentare a principiului *apa*), dodecaedrul (reprezentare a principiului *eterul* sau *apeiron*). Toate aceste poliedre perfecte sunt modele care exprimă constanta sau numărul de aur, forma legii armoniei şi echilibrului.

Influențat de Paul Valéry şi de Matila Ghyka, Ion Barbu consideră că arta de valoare a lumii, de la piramide, temple, statui, muzică, s-a construit pe această constantă, de aceea şi poezia trebuie construită pe funcții ale acestei constante. În acest sens, Ion Barbu afirma în interviul cu I. Valerian: *„...pentru mine poezia este o prelungire a geometriei”*, adică o înțelegere adâncă, exactă şi poetică, pentru că poezia trebuie să fie o inițiere în misterele lumii.

De aceea unii cercetători au discutat despre caracterul geometric al poeziei lui Ion Barbu, ca fiind punctul sau axa de legătură dintre poetul Ion Barbu şi geometrul Dan Barbilian. Aceasta nu înseamnă o aplicare a dictonului lui Platon: *„Nimeni să nu intre aici dacă nu-i geometru”*. Alfabetul prismatic, sugerat de şirul lui Fibonacci, este destul de evident pentru orice critic: Nadir=1, Poetul=1, în poezia *Din ceas, dedus...*; Coasta şi Eva=2 în poezia *Timbru*; *„ochi în virgin triunghi”*=3 în poezia *Grup*; *„Steaua-n tremurare”*=5 în poezia *Poartă*; Orbite=8; Lemn sfânt=13.

Prin acest caracter simbolico-geometric, poezia şi universul, create de Ion Barbu, se diferențiază de poezia şi universul romantic, filosofic al lui Eminescu, de poezia şi universul mitic, filosofic al lui Lucian Blaga. În aria literaturii universale, Ion Barbu reprezintă momentul când arta, care a început de la geometric, se întoarce la geometric. (În poezie prin Ion Barbu şi André Breton, în sculptură prin Brâncuşi şi Moore, în pictură prin cubişti.)

44.2. Ion Barbu — *Riga Crypto şi lapona Enigel*

a) Balada *Riga Crypto şi lapona Enigel* are ca **temă** drama incompatibilității într-o altă modalitate estetică. **Ideea** este cea din *Luceafărul* lui Mihail Eminescu şi anume că separația, discriminarea dintre lumi este atât de adâncă, încât de cele mai multe ori puntea iubirii nu este suficientă.

Subiectul este o alegorie după modelul baladelor germane. Prin *Riga Crypto — „regele ciupearcă”* se exprimă, de fapt, conceptul de *carpe diem* al omului, care vegetează, fără să aibă o viață spirituală, fiindcă trăieşte pentru valorile materiale. Prin *lapona Enigel* avem o reprezentare a conştiinței umane în aspirația ei spre lumină, spre cunoaşterea apolinică, spre desăvârşire, spre Dumnezeu. De aceea este utilizată metafora simbol *„sufletul – fântână”*: *„Căci sufletul nu e fântână / Decât la om fiară*

bătrână". Lapona Enigel caută drumul spre soare, ca şi eroina din *Luceafărul.* Rolul pajului Cătălin este luat de riga Crypto, care are aceeaşi valoare în esență dată de conceptul de *carpe diem.* Este o influență a lui Eminescu în gândirea poetică a lui Ion Barbu.

Primele patru catrene alcătuiesc un fel de protocol, un fel de introducere în textul propriu-zis, după modelul baladelor rostite de menestreli, trubaduri, scalzi, care cântau la ospețele castelanilor, a marilor feudali.

Balada este rostită de un menestrel la rugămintea unui nuntaş, la o nuntă simbolică a spiritului cu lumea — natura, a principiului masculin, poetul, cu principiul feminin — poezia. Numele de Crypto vine de la *„cryptos"* — ascuns, sugerând criptogamele vasculare, din care face parte ciuperca. Eroina are un nume simbolic, construit din rădăcina *„enig",* de la enigmă şi *„gel",* substanță organică amorfă, sugerând principiul feminin.

Principiul activ este spiritul, care organizează lumea, universul. Riga Crypto încearcă să joace acest rol, fiind definit prin metafora *„mirele poienii"*. El o îmbie în mod simbolic pe eroină să ia fragi, adică să guste bucuriile lumii senzoriale, concentrate în conceptul de *carpe diem*, sau duhul lumesc. Eroina refuză: *„Eu mă duc să culeg / Fragii fragezi, mai la vale"*. Ea nu vrea să-l culeagă pe riga Crypto, ci îl îndeamnă să aştepte *„să se coacă"*. În spatele acestui dialog, se ascunde o opțiune fundamentală. Cei trei eroi simbolici — Crypto, Enigel, soarele, — ar reprezenta în gândirea indiană cele trei tendințe: *tamas, rajas, sattva*. Riga Crypto reprezintă teluricul şi-i cere laponei Enigel să renunțe la lumină, la conştiința pe care o reprezintă soarele: *„Lasă-l, uită-l, Enigel, / În somn fraged şi răcoare"*. Lapona Enigel caută lumina: *„Din umbra deasă, desfăcută, / Mă-nchin la soarele-înțelept"*.

Această incompatibilitate realizează separarea prin cunoaşterea discriminativă a eroilor. Lumea umbrei, căreia îi aparține şi eroina din *Luceafărul,* înseamnă lipsa conştiinței: *„La umbră, numai carnea creşte / Şi somn e carnea, se dezumflă"*. Lapona Enigel se fereşte de ea: *„Eu de umbră mult mă tem"*. Riga Crypto va fi silit de *„soarele aprins inel"* să caute această umbră: *„De partea umbrei moi să treacă"*. Lumea luminii are o acțiune distructivă pentru lumea umbrei: *„Dar soarele aprins inel / Se oglindi adânc în el / De zece ori fără sfială / Se oglindi în pielea-i cheală / Şi sucul dulce înăcreşte / Ascunsa-i inimă plesneşte"*.

Se sugerează, în mod simbolic, conştientizarea pe care lumea umbrei nu o poate suporta, fiindcă: *„...sufletul nu e fântână / Decât la om, fiară bătrână, / Iar la făptură mai firavă / Pahar e gândul, cu otravă"*.

Incompatibilitatea are o structură de gândire platoniciană tridimensională. Lumea ideală, a eidosurilor, arhetipală este reprezentată

prin simbolul arhetipal soarele; lumea senzorială, a creației este reprezentată de Enigel, iar riga Crypto este o sugerare simbolică a lumii artei. Arta îl poate atrage pe om, cu proiecțiile ei, dar esența rămâne conştiința. Această căutare este rostită simbolic de lapona Enigel: *„La lămpi de gheață, supt zăpezi, / Tot polul meu un vis visează. / Greu taler scump cu margini verzi. / De aur, visu-i cercetează“*.

Aspirația laponei Enigel este mai puternică şi se transformă într-o opțiune fermă, spre deosebire de eroina din *Luceafărul.*

b) Sinteza estetică este bine exprimată în balada *Riga Crypto şi lapona Enigel.* În primele patru catrene preponderente sunt elementele romantice. Menestrelul este un personaj romantic, dar şi baroc prin *„pungi, panglici, beteli cu fundă“*. Este sugerată o evaziune romantică într-un timp al castelelor feudale, ca şi în *Luceafărul.* Apoi dialogul dintre o laponă şi o ciupercă este fantastic, excepțional şi, deci, romantic, ca şi intervenția soarelui.

Elementele de baroc sunt sugerate prin îmbrăcămintea menestrelului, prin conceptul de lume ca joc, pe care-l simțim în comportamentul eroilor, fiindcă fiecare are de realizat un rol. Crypto vrea să joace rolul de *„mirele poienii“*, dar este refuzat şi ajunge *„nebunul“*, personaj de factură barocă, făcând o parodie de nuntă cu măsălarița: *„Cu măsălarița-mireasă, / Să-i ție de împărătească“*.

Elementele clasiciste le găsim în caracterul general-uman al eroilor. Riga Crypto trăieşte drama fricii şi neputinței, lapona Enigel — mila, hotărârea şi aspirația; soarele pare a juca rolul justiției imanente. Finalul este moralizator în sensul că fiecare trebuie să-şi cunoască destinul, lumea şi locul ce i se cuvine. Balada este *„cântecul“*, deci un simbol al armoniei.

Structura estetică fundamentală a textului este dată de faptul că tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de corespondență, că eroii sunt simbolici în împrejurări simbolice. Simbolurile au funcția de a sugera conştiința: *„Dar soarele, aprins inel, / Se oglindi adânc în el; / De zece ori, fără sfială, / Se oglindi în pielea-i cheală“*. Avem o corespondență între planul vegetal (Crypto), uman (Enigel), cosmic (soarele) şi, în acelaşi timp, o cosmicizare a idilei prin intervenția soarelui.

Expresionismul propune ca tema, eroii, conflictul, subiectul să aibă o structură bazată pe conceptul de cunoaştere. El este implicat în opțiunea laponei Enigel pentru soare, lumină, cunoaştere apolinică, paradisiacă, cum i-ar spune Lucian Blaga. Riga Crypto îi propune cunoaşterea dionisiacă, luciferică, dacă am folosi termenul lui Blaga. Soarele, simbol al conştiinței universale, încearcă o ridicare a regelui Crypto la alt nivel de conştiință, dar: *„Ascunsa-i inimă plesneşte“*, fiindcă îi este greu *„mult soare să îndure“*.

Cei trei eroi au un evident caracter arhetipal. Soarele este structurat pe principiul *focul*, lapona Enigel — pe principiul *apa*: *„Că sufletu-i fântână-n piept“*, iar riga Crypto — pe principiul pământul, fiindcă este *„mirele poienii“*. Între cei trei eroi există o adâncă incompatibilitate, izvorâtă din faptul că au niveluri diferite de conştiinţă, întrupări diferite, aparţin unor lumi disjuncte.

Stilul barbian se caracterizează prin concentrare, concizie, geometrizarea imaginarului, prin straturile simultane ale contextului simbolic, prin alegorii, metafore şi metonimii structurate pe conceptul de cunoaştere. Prin claritate, precizie şi acurateţe, stilul lui Ion Barbu este clasic. Prin versul liber, aliteraţii simboliste, asonanţe, muzicalitate, ritmuri interioare, laitmotive, preia experienţa simbolistă. Stilul lui Ion Barbu este de o densitate neobişnuită, este expresiv, are multe sintagme unice, rime rare, are o mare capacitate de a utiliza poetic termenii ştiinţifici abstracţi ca: *„nadir“, „grup“, „conjugă“, „patratul“, „dreapta“, „triunghi“*, ceea ce îi dă un plus de originalitate.

44.3. Ion Barbu — *Ritmuri pentru nunţile necesare*

1. Balada *Ritmuri pentru nunţile necesare* este, de fapt, o meditaţie pe *tema* dobândirii conştiinţei de sine. *Ideea* este că penetrarea în interior presupune o iniţiere în parcurgerea unor etape şi este posibilă doar pentru cine posedă cele trei chei: iubirea, cunoaşterea şi voinţa.

Textul are, de fapt, patru părţi. În prima parte se enunţă ideea poetică: *„Capăt al osiei lumii!/ Ceas alb concis al minunii,/ Sună-mi trei/ Clare chei/ Certe, sub lucid eter/ Pentru cercuri de mister!“* şi cele trei cicluri de iniţiere: *„Roata Venerii/ Inimii/ Roata capului/ Mercur/ În topire în azur,/ Roata Soarelui/ Marelui.”*

Cheia iubirii este înţeleasă elementar de poet prin prisma patimii: *„Înspre tronul moalei Vineri/ Brusc, ca toţi amanţii tineri,/ Am vibrat/ Înflăcărat“* ca un joc erotic ale cărui reguli trebuiesc cunoscute: *„Vaporoasă/ Rituală/ O frumoasă/ Massă/ Scoală!/ În brăţara ta fă-mi loc/ Ca să joc, ca să joc,/ Danţul buf/ Cu reverenţe/ Ori mecanice cadenţe“*. Influenţat de modelele poeziei antice: Sapho, Pindar şi de practicile preoteselor zeiţei Astarteea, care constau în distrugerea patimii prin epuizarea fizică, poetul scrie: *„Ah, ingrată/ Energie degradată/ Brută ce desfaci pripită/ Grupul simplu din orbită/ Veneră/ Inimă/ În undire minimă“*. Ciclul erotic are patru etape consemnate lapidar: *„Aphelic (a)/ Perihelic (b)/ Conjunctiv (dodo)/ Oponent (adio!)“,* adică apropierea, formarea cuplului şi apoi desfacerea lui.

Ciclul al doilea se desfăşoară pentru cel ce are cheia cunoaşterii, ca o trecere dincolo de bine şi de rău: *„Paj al Venerii/ Oral/ Papagal!/ În cristalul tău negat,/ Spre acel fumegat/ Fra Mercur/ De pur augur,/ Peste*

îngeri, şerpi şi rai/ Sună vechi:/ I-ro-la-hai", ca o cunoaştere prin intelect, care însă se dovedeşte insuficientă pentru a dobândi conştiința de sine: *„O, select/ Intelect,/ Nuntă n-am sărbătorit..."*

Al treilea ciclu este dominat de mitul Soarelui, ca simbol al Spiritului Suprem, al Sinelui la care se ajunge după eliberarea lui de principiul feminin, simbolizat prin zeița Astarteea, a lunii: *„Uite, ia a treia cheie,/ Vâr-o-în broasca/Astartee!"*. El, Spiritul Universal, este stăpânul lunii: *„Că intrăm/ Să ospătăm/ În cămara Soarelui/ Marelui/ Nun şi stea,/ Abur verde să ne dea"*, este generatorul vieții eterne, al luminii cunoaşterii esențiale, al nunții, al unirii desăvârşite, pe care sinele individual trebuie s-o realizeze cu Sinele Universal: *„Din căldări de mări lactee,/ La surpări de curcubee,/ – În Firida ce scântee/ eteree."*

Valoarea expresionistă a textului este dată de faptul că tema, ideea, subiectul sunt structurate pe conceptul de cunoaştere, simbolizat de Mercur, astru, dar şi zeu. Valoarea romantică este dată de structurarea fragmentului al doilea pe sensurile mitului Venerei, zeița dragostei, dar sugerând şi planeta Venus. Valoarea suprarealistă o găsim sugerată de mitul Soarelui, dar şi de astrul central al sistemului în care trăim, ca un drum în interiorul eului, care echivalează cu un drum cosmic spre cunoaşterea adevărului absolut, ca o integrare cosmică. Poezia este emanată, dictată din acest nucleu al eului poetic (Nadir latent!).

Limitele de gândire ale poetului, în planul înțelegerii, constau în faptul că el concepe iubirea ca afect, ca joc, ca instinct şi nu ca atribut al divinității; prin faptul că înțelege limitele rațiunii, ale intelectului prezentate de Immanuel Kant în *Critica rațiunii pure („Frate pur")*, dar nu poate depăşi împietrirea, cristalizarea, mortificarea, închistarea spiritului, care este prezentă în gândirea filosofică; prin faptul că nu înțelege că depăşirea limitelor umane nu o poate face singur, ci prin intervenția directă, salvatoare, mântuitoare, a Harului, a Duhului Sfânt, care-l sfințeşte, îl desăvârşeşte, îl îndumnezeieşte pe om pe măsură ce se apropie de Dumnezeu.

De aceea acuzația adusă poetului, că ar fi un mistic, nu se susține, el rămâne, de fapt, un poet filosof de factură geometrică, tributar lui Platon şi Pitagora, aşa cum el însuşi se considera.

44.4. Ion Barbu — *Copacul*

1. Poezia *Copacul* este o *ars poetica* pentru perioada parnasiană a evoluției sale, care cuprinde poezii ca: *Elan*, *Lava*, *Munții*, *Banchizele*. De aici imaginile construite pe metonimii, pe care el le defineşte ca *„placate"*, prin care *„copacul",* simbol central al eului poetic, îşi defineşte treptat valorile.

Dacă la Eminescu avem teiul şi salcâmul ca imagini simbolice ale poetului, la Alecsandri avem bradul ca şi la Bogdan Petriceicu Hasdeu, la Blaga avem gorunul, Ion Barbu nu întâmplător se defineşte printr-un simbol abstract, fiindcă ceea ce aduce nou poezia lui Ion Barbu este poetizarea termenului abstract, considerat până la el ca fiind antipoetic.

În textul Sfintei Evanghelii copacul, în analogie cu omul, este cel care arată calităţile omului după roadele lui. De aceea, deşi imaginile caută să se conformeze esteticii parnasiene în sensul obiectivării lirismului, avem o evidentă influenţă a expresionismului prin drumul spre interior, pe care îl sugerează prin faptul că totul este structurat pe conceptul de cunoaştere: *„Hipnotizat de-adânca şi limpedea lumină/ A bolţilor destinse deasupra lui, ar vrea/ Să sfarăme zenitul şi-nnebunit să bea,/ Prin mii de crengi crispate, licoarea opalină“*.

Versurile sunt semnificative şi pentru conceptul de corespondenţă dintre microcosmos (eul politic – copacul) şi macrocosmos (universul) specific simbolismului, pe care Ion Barbu l-a cunoscut şi l-a studiat prin Mallarmé, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Edgar Allan Poe. Acest *„cer platonician“* al poeziei pure, de esenţă simbolistă, îl găsim consemnat în versurile: *„Nici vălurile nopţii, nici umeda perdea/ De nouri, nu-i goneşte imagine senină:/ De-un strălucit albastru viziunea lui e plină/ Oricât de multe neguri în juru-i vor cădea“... .*

Dacă imaginile primelor două catrene sunt simboliste, cele din terţiene, prin problematica lor, înclină spre expresionism, spre cea de a doua etapă, fiindcă ea, cunoaşterea, *„licoarea opalină“*, sorbită în această etapă, aduce *„un rod îmbelşugat”: „Dar, când augusta toamnă din nou îl înfăşoară/ În tonuri de crepuscul, când toamna prinde iară, / sub casca lui de frunze un rod îmbelşugat. / Atunci, intrând în simpla, obştească armonie,/ Cu tot ce-l limitează şi-l leagă, împăcat,/ În toamna lui copacul se-înclină către glie“*. Asemeni unui copac plin de rod, în toamna vieţii sale, omul, poetul îşi aduce roada sa, care-l caracterizează şi arată valoarea lui, sensul vieţii sale. Este o meditaţie pe tema *fortuna labilis,* dar în acelaşi timp o meditaţie pe tema poetul şi poezia, care va continua prin poeziile: *Panteism*. *Când va veni declinul*, *Pentru Marile Eleusinii*, unde sensul expresionist al evoluţiei programului său estetic este mai evident.

45. Ion Barbu — universul poetic

45.1. Etapele formării universului poetic

a) parnasiană – imagine placată, obiectivarea lirismului:
Elan, Banchizele, Lava, Munţii, Copacul.

b) expresionistă – drumul spre interior, eroi-arhetip, sinteză estetică: *Panteism, Când va veni declinul, Pentru Marile Eleusinii*.

c) balcanică – spiritul elen în haină turcă, specificul național balcanic: *Selim, Isarlâk, Nastratin Hogea la Isarlâk, Domnişoara Hus.*

d) geometrică:cristalizarea imaginarului până la geometrizare, universul — o proiecție a eului poetic, timbrul unic abstract, prezența simbolurilor geometrice:

Din ceas, dedus..., Timbru, Grup, Poartă, Dioptrie, Încheiere.

45.2. Coordonata imaginarului

a) Structura *mandala* a imaginarului barbian – *Oul dogmatic*, *Grup.*

b) Metamorfoza imaginarului – *Din ceas, dedus...*, *Increat*.

c) poetul — imagine a conştiinței universului – *Din ceas, dedus...*, *Timbru.*

d) modelul platonician al lumii – *Din ceas, dedus...*, *Timbru.*

e) simbolurile conceptului de lume moluscă: meduzele, scoicile, melcul – Poartă.

f) simbolurile conceptului de armonie şi echilibru: cântecul, harfa, clopotele – Din ceas, dedus...

g) simbolurile de factură mitică: Soarele, Mercur, Vineri, Eva, Adam – *Izbăvită ardere.*

h) imaginarul balcanic: Isarlâk, Selim, Nastratin Hogea, raia, candel, paşă, simigii, Domnişoara Hus – *Isarlâk, Nastratin Hogea la Isarlâk*, *Domnişoara Hus*.

i) imaginarul geometric: *punctul („Nadir latent“)*, *triunghiul („ochi în virgin triunghi“)*, *dreapta („Vis al Dreptei Simple“)*, *heptagonul („Eptagon cu vârfuri“)*, *pătratul („patratul zilei“)*, *cubul („stângi cuburi“)*, *prisma („orga prismei“)*

j) simboluri arhetipale: riga Crypto, Enigel, Poetul, Soarele, Unul, Oul, roata, păunul – Riga Crypto şi lapona Enigel, Păunul, Oul dogmatic.

45.3. Modelul noetic barbian

a) nucleul legilor:

– legea armoniei şi echilibrului: *„cântec istoveşte“, „harfe resfirate“* – *Din ceas, dedus*..., *Timbru*.

– legea sublimării: *„tăind pe înecarea cirezilor agreste“*.

– legea conexiunii: *„Poetul ridică însumarea“, „ascuns, cum numai marea“*.

– legea emergenței: *„cântec istoveşte“*.

– legea discriminării: *„harfe resfirate“*.

– legea înțelegerii: *„În grupurile apei, un joc secund, mai pur“*.

b) sistemul principiilor:

– kantiene:

spațiul: *„adâncul acestor calme creste“*.
timpul: *„Din ceas, dedus...„*
– primordiale:
Din ceas, dedus... apa: *„grupurile apei“*.
focul: „*oglinda*“, *„soarele aprins inel“*.
pământul: *„creste“*.
aerul: *„zbor invers“*.
eterul: *„mântuit azur“*.
– creative:
masculin: *„coasta bărbătească“*.
feminin: *„al Evei trunchi de fum“*.
– platonice:
Din ceas, dedus..., *Lemn Sfânt*.
Unul: *„Nadir latent“, „În văile Ierusalimului la Unul“*.
Totul: *„harfe resfirate“, „clăile de fire stângi“*.
Frumosul: *„mai pur“*.
Adevărul: *„mântuit azur“*.
c) concepte: *Din ceas, dedus...*
– *mimesis – „Joc secund“*.
– *catharsis – „mântuit azur“*.
– poezia pură – *„un joc secund, mai pur“*.
– corespondență – *„ascuns cum numai marea“, „poetul ridică însumarea“*.
– *fortuna labilis – Încheiere*.
– *pantha rhei – Din ceas, dedus...*
– lume moluscă: meduzele, melcul, hidra, scoicile.
– specific național – *Isarlâk, Nastratin Hogea, Selim*.
– lumea ca univers mitic – *„coasta bărbătească“, „al Evei“ – Timbru*.

46. Tudor Arghezi

Viața şi activitatea literară. S-a născut în 1880 la Bucureşti în 23 mai. Numele său este Ion N. Theodorescu. Pseudonimul literar îl ia de la vechiul nume al râului Argeş, Argesis. Debutează la Liga Ortodoxă a lui Alexandru Macedonski cu pseudonimul Ion Theo. Va conduce el însuşi reviste ca: Bilete de papagal, Cronica, Națiunea, Cuget românesc şi va colabora la: Revista modernă, Viața nouă, Facla, Viața românească.

În 1927 publică volumul de versuri „Cuvinte potrivite”, apoi „Flori de mucigai” (1931), „Versuri de seară” (1935), „Nora” (1939), „Una sută una poeme” (1947), „1907 peizaje” (1955), „Cântare omului” (1956), „Stihuri

pestriţe" (1957), „Frunze" (1961), „Poeme noi" (1963), „Cadenţe" (1964), „Silabe" (1965), „Ritmuri" (1966), „Noaptea" (1967).

În proză va publica: „Icoane de lemn" (1924), „Poarta neagră" (1930), „Cartea cu jucării" (1931).

romane: „Ochii Maicii Domnului" (1934), „Cimitirul Buna Vestire" (1936), „Ce-ai cu mine vântule?" (1937), „Lina" (1942), „Bilete de papagal" (1946), „Imagini din trecut" (1955), „Tablete de cronicar" (1960), „Lume veche, lume nouă" (1958), „Cu bastonul prin Bucureşti" (1962), „Răzleţe" (1967).

A fost membru al Academiei Române, a primit premiul Herder (1965) şi premiul Naţional de poezie (1946).

Moare în 1967.

46.1. Tudor Arghezi — *Testament*

a) *Testament* este o *ars poetica,* fiindcă în ea sunt concentrate principalele idei estetice, mesajul, conceptele de poet şi poezie.

Titlul vrea să sugereze mesajul, tradiţia, moştenirea spirituală, pe care o generaţie o lasă altei generaţii. Literar, această idee a fost pusă în circulaţie de Ienăchiţă Văcărescu şi exprimă sentimentul patriotic al unei generaţii. Această tradiţie de literatură encomiastică era reprezentată în Muntenia de scriitori ca: Dimitrie Bolintineanu *(Muma lui Ştefan cel Mare),* Nicolae Bălcescu *(Istoria românilor sub Mihai-voievod Viteazul),* Grigore Alexandrescu *(Umbra lui Mircea. La Cozia).* Acest filon encomiastic al literaturii de specific naţional va fi continuat de Tudor Arghezi în: *Prinţul, Vodă Ţepeş, Iosif al Ungro-Vlahiei, Mănăstire, Psalmi.*

Preluând sensul didactic al literaturii pe linia lui Neagoe Basarab, care, în *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie,* dădea fiului său regulile de comportament ale unui principe, Tudor Arghezi vrea să facă acelaşi lucru şi de aici sensul versului: *„Cartea mea-i, fiule, o treaptă"*. Cum sensul fundamental al literaturii este să construiască modele şi să ofere aceste modele spirituale, prototipuri umane, Arghezi oferă, în *Cântare omului,* o imagine a prototipului *homo faber,* în *Născocitorul* şi *homo sapiens,* în *Cel ce gândeşte singur.* Acest sens al căutărilor sale îl găsim în versurile: *„Am luat cenuşa morţilor din vatră / Şi am făcut-o Dumnezeu de piatră"*, adică substituţie realizată de umanism, omul ca centru al universului în locul lui Dumnezeu. El împleteşte astfel problema prototipului uman cu mitul morţii, cu ritualul de incinerare, pe care-l practicau arienii şi uneori romanii, spre a sugera unele elemente ale specificului naţional, dar şi împietrirea sa lăuntrică.

b) Tema poetul şi poezia este dezvoltată de Tudor Arghezi printr-o continuă căutare a unei definiţii poetice a conceptelor de poet şi poezie.

Poetul este un căutător, un deschizător de drumuri, un lampadofor, iar poezia este o cale, un drum, o treaptă: *„Prin râpi şi gropi adânci, / Suite de bătrânii mei pe brânci“*.

Poetul este o abstracție care prinde viață, poezia este viața care se abstractizează, devenind ideal național: *„Am luat cenuşa morților din vatră / Şi am făcut-o Dumnezeu de piatră“*.

Poetul este un militant al ideii, un ideolog, poezia este o armă ideologică: *„Pe care ascultând-o a jucat / Stăpânul, ca un țap înjunghiat“*.

Poetul este o conştiință socială, poezia are un mesaj social-uman: *„Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite / Eu am ivit cuvinte potrivite“*.

Poetul este un romantic, iar poezia are un mesaj romantic, nonconformist: *„Din bube, mucegaiuri şi noroi / Iscat-am frumuseți şi prețuri noi“*, deci o estetică a urâtului, pe care au adus-o romanticii prin Victor Hugo.

Poetul este un centru al universului, poezia este o sinteză între conținut şi formă: *„Slova de foc şi slova făurită / Împărechiate-n carte se mărită“*.

Poetul are un rol mesianic, iar poezia este o restaurare a omului şi a universului: *„Le-am prefăcut în visuri şi-n icoane. / Făcui din zdrențe muguri şi coroane“*.

Poetul este un depozitar al datinii, iar poezia — un testament spiritual al unui popor: *„Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte, / Decât un nume adunat pe-o carte“*.

Poetul este un tribun al poporului, poezia este mesajul său: *„Durerea noastră surdă şi amară / O grămădii pe-o singură vioară“*.

Poetul este o conştiință a epocii, poezia — o emanație a conflictului dintre poet şi conştiința socială: *„Întinsă leneşă pe canapea / Domnița suferă în cartea mea“*.

c) Programul estetic al lui Tudor Arghezi este alcătuit din elemente realiste, romantice, simboliste şi expresioniste.

Elementele realiste constau în prezența unor eroi tipici în împrejurări tipice. Astfel, tipul **stăpânul,** sugerat prin versul: *„Stăpânul, ca un țap înjunghiat“* este dezvoltat în ciclul *1907 – peizaje,* sub forma personajului Coconu Alecu, arivist brutal: *„Pe-Alecu Iliescu partidul liberal / L-a pus pe Olt mai mare şi, uns pe cinci județe“,* sau prin personajul din poezia cu acelaşi titlu, *Duduia*. Conflictul social, sugerat prin versul: *„Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte“,* este apoi motiv pentru tot ciclul *1907 – peizaje,* dar şi în *Flori de mucigai.* Aderența la realism a lui Tudor Arghezi este exprimată deplin prin translația de la o concepție vag religioasă despre lume din *Psalmi, Duhovnicească,* la o concepție materialist dialectică în *Cântare omului,* unde nu Dumnezeu, ci omul devine centru al universului, aşa cum o prefigurează în Testament.

Elementele romantice le găsim în refugiul, evaziunea în trecutul istoric sugerate prin cuvântul *„hrisov“*, prin evaziunea în natură sugerată prin expresii ca: *„Ieşită la lumină din pădure“*, apoi prin prezența structurilor afective: *„Durerea noastră surdă şi amară“, „rodul durerii“, „zace mânia”*; prin folosirea contrastului ca procedeu romantic: *„Slova de foc şi slova făurită”*; prin atitudinea contestatară şi nonconformistă: *„Pe care ascultând-o a jucat / Stăpânul, ca un țap înjunghiat”*; prin estetica urâtului: *„Din bube, mucegaiuri şi noroi“*.

Elementele clasiciste sunt sugerate prin caracterul moralizator: *„piscul datoriei tale“*, prin caracterul didactic: *„Cartea mea-i, fiule, o treaptă“*, prin simbolurile muzicale, care conțin armonia şi echilibrul: *„O grămădii pe-o singură vioară“*.

Elementele simboliste se fac simțite printr-o prezență a conceptului de corespondență dintre microcosmos şi macrocosmos: *„Robul a scris-o, Domnul o citeşte”*; prin utilizarea simbolurilor sugestive: *„Am luat cenuşa morților din vatră / Şi am făcut-o Dumnezeu de piatră”*; prin cosmicizarea sugerată: *„Şi dând în vârf, ca un ciorchin de negi, / Rodul durerii de vecii întregi“*.

Elementele expresioniste constau în faptul că tema, eroii, conflictul, subiectul au în vedere un proces de cunoaştere: *„Făr-a cunoaşte...“, Cartea mea-i, fiule, o treaptă“, „Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte”*; precum şi în căutarea unor valori de arhetip: *„Robul a scris-o, Domnul o citeşte“, „Domnița suferă în cartea mea“*.

Unitatea acestor elemente este dată de dorința lui Tudor Arghezi de a implica poetul şi poezia într-un proces de restaurare a omului şi a universului degradat, ceea ce constituie influența gândirii dogmatice ortodoxe asupra creației sale. El caută să descopere valoarea în faptul, obiectul, omul degradat, blamat, comun. De aici cultivarea urâtului şi grotescului, pe care le preia de la Victor Hugo şi Baudelaire.

d) Temele şi motivele universului arghezian sunt sugerate prin expresii caracteristice pentru stilul lui Tudor Arghezi.

Motivul **mitic** din expresia *„Dumnezeu de piatră“* devine temă în *Psalm: „Trimite, Doamne, semnul depărtării, / Din când în când, câte un pui de înger”*; în *Belşug: „Căci Dumnezeu, păşind apropiat”*; *Între două nopți: „şi-n pisc plângea Iisus“* şi primeşte mereu alte valori.

Motivul **statuia** din expresia *„Dumnezeu de piatră“* îl regăsim în *Înviere: „Tiparele statuii s-au pierdut“*, în *Arheologie: „În care dorm statui lângă statui“*, în *Belşug*: *„Par, el de bronz şi vitele-i de piatră“*, fiindcă statuia reflectă împietrirea eului arghezian.

Motivul **oseminte** din *„osemintele vărsate-n mine“*, cu sens de cruce a neamului purtată de poet, devine: *„cenuşa morților din vatră“* cu sens de

idealuri naţionale; apoi *„În sufletul, bolnav de oseminte“* din *Întoarcere în ţărână* are sens de datini, tradiţii, iar în *Dor dur* avem: *„Fiecare os mă doare“,* adică esenţa fiinţei.

Motivul **timpul,** afirmat în versul: *„Şi frământate mii de săptămâni“* este dezvoltat permanent în forme variate: *„La nesfârşit, ca dintr-un vârf de caier“* ca în *Belşug* sau *„Viaţa veciei“* ca în *Heruvim bolnav.*

Motivul **prototipul uman** este expus sub forma unei căutări în: *Prinţul, Portret, Belşug, Vodă Ţepeş,* pentru ca să părăsească apoi această căutare în trecut şi să vină în viaţa socială, unde găseşte eroi ca Pătru al Catrincii din *1907 – peizaje,* sau să se transforme în voci ideologice ca în scenariile *Dalila, Focul şi lumina.*

În *Testament* sunt prezente câteva prototipuri: Părintele (poetul), Fiul (cititorul), Străbunul, Dumnezeu, Stăpânul, Domniţa, realizaţi printr-o tipizare simbolică. Mai apoi vom găsi prototipul *homo faber* în *Născocitorul* şi *homo sapiens* în *Cel ce gândeşte singur.* Motivul *homo sapiens* este punctul de generare al motivelor: steaua (*La stele*), fecioara (*Mitzura*), durerii *(„durerea noastră“)*, vioara *(„pe-o singură vioară“)*, pasărea, cheia.

Motivul **fecioara** nu apare ca la Ştefan Petică *(„Fecioara în alb“)* sau ca la Dimitrie Anghel doar sugerată *(„O mână albă de fantasmă“),* ci printr-o tipizare simbolică de la *Cântec de adormit, Mitzura* până la *Dalila.* În *Testament* devine: *„Domniţa suferă în cartea mea“.*

Motivul **pomului** asociază corespondenţa: *„Copacu-ntreg tresare şi sendoaie / Cu toate rădăcinile deodată“* ca în *Pia.* În *Testament,* motivul îl găsim în versurile: *„E-ndreptăţirea ramurei obscure / Ieşită la lumină din pădure“*. În *Niciodată toamna...* devine un element de peisaj: *„Norilor copacii le urzesc brocarte“,* iar în *Descântec* are o proiecţie cosmică: *„Şi muguri şi ciorchini de stele“*.

Motivul **steaua** sugerează destinul, aspiraţia, cosmicizarea, corespondenţa: *„Ştiu că steaua noastră, ageră-n Tărie, / Creşte şi aşteaptă-n scripcă s-o scobor“*. Steaua se împleteşte cu alte simboluri, creând un context: *„Nalt candelabru, strajă la hotare / Stele vin şi se aprind pe rând / În ramurile-ntinse pe altare“*, ca în *Psalm,* iar în *Heruvim bolnav* motivul îşi pierde puterea: *„Stelele lui nu şi le mai trimite / Ca nişte steaguri sfinte zugrăvite“.*

Motivul **durerii** este cel mai important motiv liric al lui Arghezi. De aceea este singurul sentiment prezent în *Testament: „Durerea noastră surdă şi amară“, „Rodul durerii de vecii întregi“*. El este o esenţă a lumii ca în poezia *Dor dur: „Lumea plânge de necazuri“*, este forma care exprimă iubirea: *„Ce sufăr mi se pare că-ţi este de durere“,* este esenţa vieţii şi de aceea se sfârşeşte o dată cu ea ca în poezia *Poartă cernită: „Trupul ei văduv de durere“*, sau în *Doliu: „Gândirea mi se pierde-n fum“*.

Esența acestui sentiment, fiind adâncă şi subtilă, nu poate fi exprimată, ci sugerată sau transmisă indirect prin vioară: *„Durerea noastră surdă şi amară / O grămădii pe-o singură vioară“*. Este modul arghezian de a medita pe motivul *fortuna labilis*, fiindcă *„Orişicum lăuta ştie să grăiască, / De-o apăs cu arcul, de-o ciupesc de coarde“* ca în *Psalmi.*

e) Stilul arghezian este prefigurat în trăsăturile lui esențiale în *Testament.* Textul arghezian este construit secvențial ca o expresie a ideii lui Alexandru Macedonski din *Logica poeziei,* unde el afirmă că poezia este ilogică. De aceea versurile lui Arghezi nu au o convergență logică, ci sunt o însumare de motive, care au o interferență a lor prin motivul durerii, prin cultivarea esteticii urâtului şi grotescului preluată de la Baudelaire.

Simbolurile argheziene creează un context pe baza esteticii urâtului: *„Din bube, mucegaiuri şi noroi / Iscat-am frumuseți şi prețuri noi“* sau *„Făcui din zdrențe muguri şi coroane“*. Alteori, simbolurile au o altă convergență contextuală mitică: *„Am luat cenuşa morților din vatră / Şi am făcut-o Dumnezeu de piatră“*.

Modelul metaforic arghezian este expresiv şi nonconformist: *„ciorchin de negi“*, *„țap înjunghiat“, „Slova de foc şi slova făurită“*. El se împletește cu simbolurile şi metonimiile spre a crea o imagine sugestivă: *„E pardosită lumea cu lumină, / Ca o biserică de fum şi de răşină“ (Vânt de toamnă).* În *Muntele Măslinilor,* metaforele alcătuiesc un laitmotiv al transfigurării muntelui: *„visul de azur“, „sălaş de sori“, „spițele de aur“, „bici de lanțuri“, „cădelnițI de izvoare“, „Împresuratule de astre!“, „altar de şoimi“*, spre a sugera o metamorfoză a muntelui în măslin, adică a sufletului împietrit, al eului poetic devenit statuie, într-un pom roditor.

Epitetul arghezian se caracterizează prin vigoare: *„țap înjunghiat”*; prin cromatică: *„plopi cărămizii”*; prin contrast: *„veseli asasini”*; prin capacitatea de a sugera: *„întinsă leneşă pe canapea“*.

Vocile ideologice, jocul cu limbajele, plurilingvismul, ca procedee definitorii ale textului în proză, se împletesc cu cele poetice, situând stilul arghezian undeva la punctul de interferență dintre stilul poetic şi stilul în proză. Este un mod arghezian de a căuta originalitatea expresiei, cultivând ambiguitatea.

Renunțarea la ritm, rimă şi regulile de versificație clasice îi dă textului arghezian aspectul elaborat cu migală de artizan, nu are acea muzicalitate, acel ritm, acea fluență a ideii poetice, cu care ne-am obişnuit de la Mihail Eminescu, George Coşbuc, Octavian Goga, Vasile Alecsandri. Textul arghezian are un aspect de proză versificată, de meşteşug. De aici atacul lui Ion Barbu, care, în articolul *Poetica D-lui Arghezi,* îl definește drept un prozator care se exprimă în versuri.

46.2. Tudor Arghezi — *Psalm*

a) Tudor Arghezi îl continuă pe Alexandru Macedonski, al cărui ucenic a fost, scriind psalmi, însă drama interioară a eului arghezian este împietrirea. Intrat în monahism şi depunând voturile de sărăcie, curăţie şi ascultare, el le calcă, părăseşte viaţa monahală, pleacă în Elveţia, revine şi se căsătoreşte, îşi cumpără un teren la Mărţişor, se angajează în viaţa politică.

De aici pierderea curajului de a se mai ruga: *„Ruga mea e fără cuvinte / Şi cântul, Doamne, mi-e fără glas“*. El capătă conştiinţa nimicniciei: *„Din vecinicia Ta nu sunt măcar un ceas“,* dar o gândeşte teosofic.

Adoraţia mistică, extazul, atingerea sacrului, prezente în poezia lui Ion Barbu, Vasile Voiculescu, Nichifor Crainic, Lucian Blaga, Vasile Militaru, sunt înlocuite la Tudor Arghezi de o prăbuşire în teluric, în patimi: *„Iar când plecam călare, cu trofee, / Furasem şi câte-o femee“*. Este uşor de făcut o asociere la Cozma Răcoare a lui Sadoveanu, şi nu la călugărul Gherman de la Durău din *Hanu Ancuţei* sau la Chesarion Breb din *Creanga de aur.* Patimile pun stăpânire pe eul poetului şi el le mărturiseşte: *„Ispitele uşoare şi blajine / N-au fost şi nu sunt pentru mine“*. Duhul rău pune asupra gândirii lui o amprentă, pe care el o constată, dar nu o poate elimina: *„În blidul meu, ca şi în cugetare, / Deprins-am gustul otrăvit şi tare“*. El trăieşte nu ascultarea şi smerenia blândă monahală, ci răzvrătirea, ca semn al duhului satanic: *„Unde-i tăcere scutur cătuşa, / Dobor cu lanţurile uşa“*.

Psalmul, care începe cu versul: *„Pentru că n-a putut să Te-nţeleagă“*, arată o cădere mai adâncă în puterea duhului satanic, ajungând la o blasfemie, acuzându-L pe Dumnezeu de căderea lui: *„Gura Ta sfântă, toţi Părinţii ştiu, / Nu s-a deschis decât ca să ne-njure“*. Dumnezeu este atât de bun, încât nu numai că nu înjură, dar îi iartă pe păcătoşii care se pocăiesc. Pe cei trufaşi îi judecă după cuvintele lor: *„După cuvintele tale te voi judeca“*. În locul dragostei faţă de Dumnezeu, în locul smereniei, care ar trebui să însoţească sentimentul de evlavie, găsim la Arghezi îndoiala, hula, blasfemia, răzvrătirea: *„Eşti ca un gând, şi eşti şi nici nu eşti, / Între putinţă şi-ntre amintire“*. În mult discutatul *Psalmul de taină* nu numai că nu avem o laudă a lui Dumnezeu, un imn, cum trebuie să fie un psalm, dar avem o ură aşa de demonică, încât nu numai că nu-şi iartă iubita pentru greşelile ei nici după moarte, dar o şi blestemă: *„Ca să auzi, o! neuitată/, neiertătorul meu blestem“*. Ura satanică a dezlocuit iubirea creştină.

b) Îndoiala, care este în esenţă demonică, înlocuieşte, după călcarea jurămintelor monahale, credinţa şi dragostea faţă de Dumnezeu. În cazul lui Ion Theodorescu, devenit ierodiaconul Iosif, avem o încălcare a canoanelor, care specifică răspicat că toţi cei ce au depus votul monahal, trebuie să fie aduşi în mănăstire. El nu mai avea dreptul la căsătorie. Lipsa credinţei este

arătată poetic în versuri ca: *„Din ale cărui miezuri vii de stele / Cerc să-mi îngheț o boabă de mărgea“*.

Căderea din credință duce la tonul ironic, cu care își bate joc de cele sfinte: *„Pavel din Tars e-acum zaraf sărac / Şi Chrisostom băiat de prăvălie, / Iar Sfântul Duh, închis în colivie, / Făcutu-s-a pui mic de pitpalac“*, ca în poezia *Evoluții.* Este o moarte lăuntrică, spirituală, pe care el o comunică clar: *„Şi cântă moartea-n trâmbițele mele“*.

Îndoiala face ca rugăciunea să-i fie fără valoare: *„Nici rugăciunea, poate, nu mi-e rugăciune“*, fiindcă el ar dori ca Dumnezeu să fie vizibil, să-L poată cunoaşte: *„Te caut mut, Te-nchipui, Te gândesc“*. El crede că Dumnezeu este încorporat în creația sa, ca panteiștii: *„În care-anume floare şi tulpină / Dospeşte sucul fructului Său cald?“*.

Îndoiala ar fi risipită, dacă, asemeni apostolului Toma, poetul ar putea pipăi rănile lui Dumnezeu Fiul: *„Vreau să Te pipăi şi să urlu: <<Este!>>“* sau dacă ar trimite un înger ca semn: *„Trimite, Doamne, semnul depărtării, / Din când în când, câte un pui de înger“*. De aceea Arghezi scrie pseudopsalmi.

Răzvrătirea, ca mod al duhului demonic, este deplin exprimată în versurile: *„Cercasem eu,cu arcul meu, / Să Te răstorn pe Tine, Dumnezeu!“*. În acelaşi timp, motivul călcării poruncilor lui Dumnezeu este şi el prezent în versurile: *„Dar eu râvnind în taină la bunurile toate, / Ți-am auzit cuvântul, zicând că nu se poate“*, fiindcă porunca a zecea din Decalog spune să nu dorești şi să nu iei nimic ce nu-i al tău.

Dragostea față de Dumnezeu, față de aproapele, mila, iertarea, pocăința, adorația mistică nu numai că nu sunt prezente în Psalmii lui Arghezi, dar sunt înlocuite cu elemente opuse, demonice. De aceea nu putem avea decât imaginea unui poet damnat ca Baudelaire, pe care l-a imitat, şi a unui rătăcit, care Satanei versuri i-a închinat.

Poezia *Incertitudine,* care încheie volumul *Cuvinte potrivite,* face ca motivul îndoielii să poată fi considerat tema întregului volum. Ea va deveni o concepție materialistă, darwinistă, deplin exprimată în volumul *Cântare omului,* cu care spera să ia premiul Nobel. Îndoiala este semnul duhului rău.

46.3.Tudor Arghezi — *Psalmul de taină*

Psalmul de taină nu este un psalm, adică un imn de laudă, de iubire a lui Dumnezeu, rostit în taină de cel ce şi-a închinat viața lui Dumnezeu, aşa cum a făcut ierodiaconul Iosif. Nu este nici o idilă, aşa cum ne-am fi aşteptat: *„O, tu aceea de-altădată, /ce te-ai pierdut din drumul lumii!/ Care mi-ai pus pe suflet fruntea /şi-ai luat într-însul locul mumii,/ Femeie răspândită-n mine /ca o mireasmă-ntr-o pădure,/ Scrisă-n visare ca o slovă, /înfiptă-n trunchiul meu: săcure./ Tu ce mi-ai prins de cântec viața /cu brațe*

strânse de grumaji/ Şi m-ai pornit ca să mi-o caut /la tine-n palme şi-n obraji".

Iubirea este pentru Tudor Arghezi o mistificare, pe care el însuşi o face în mintea lui, idealizând femeia prin metafore şi simboluri: *„Pe care te-am purtat brăţară /la mâna casnică-a gândirii./ Cu care-am năzuit alături /să leagăn pruncul omenirii./ Pur trandafir, bătut în cuie /de diamant, pe crucea mea/ Şi care-n fiece mişcare /pierzi cu-o petală câte-o stea./ Cămin al dorurilor mele, /fântâna setii-nvierşunate./ Pământ făgăduit de ceruri /cu turme, umbră şi bucate."*

Poetul confundă iubirea cu ispita, care-i schimbă destinul din ierodiaconul Iosif în apostatul Ion Teodorescu şi apoi în damnatul Tudor Arghezi: *„Tu care mi-ai schimbat cărarea /şi mi-ai făcut-o val de mare,/ De-mi duce bolta-nsingurată dintr-o vâltoare-ntr-o vâltoare/ Şi ţărmii-mi cresc în jur cât noaptea, /pe cât talazul mi se-ntinde,/ Şi ai lăsat să rătăcească /undele mele suferinde."*

Această ispită, această mincinoasă iubire e probabil a Constanţei Zissu, care l-a scos, din condiţia de ierodiacon şi secretar la Mitropolia Ungro-Vlahiei, a fost pierdută în neagra veşnicie: *„Tu te-ai pierdut din drumul lumii /ca o săgeată fără ţintă/ Şi frumuseţea ta făcută /pare-a fi fost ca să mă mintă./ Dar fiindcă n-ai putut răpune destinul ce-ţi pândi făptura/ Şi n-ai ştiut a-i scoate-n cale/ şi-a-l prăvăli de moarte, ura;/ Ridică-ţi din pământ urechea, la ora nopţii, când te chem,/ Ca să auzi, o! neuitată, neiertătorul meu blestem"*. Un ierodiacon nu rosteşte blesteme, nu închină versuri la desfrânate, ci sensul psalmului trebuie să fie o profundă trăire a iubirii lui Dumnezeu.

Blestemul din final dublează păcatul lui Ion Teodorescu, fiindcă în loc să se smerească, să-şi recunoască greşeala şi neputinţa, dă vina pe femeie. Cel ce blestemă pe sine se blestemă, fiindcă ceea ce faci pentru Dumnezeu, pentru semenii tăi, pentru lumea din jur, ca legea reacţiei să acţioneze în binele tău, trebuie să faci numai bine, căci, făcând răul, el se întoarce asupra ta. De aceea blestemul este inutil, o ură fără sens, stupidă. Ierodiaconul Iosif trebuia nu numai s-o ierte, nu numai să-şi plângă într-o chilie păcatul până la moarte, ci trebuia să se roage pentru ea, fiindcă în creştinism rugăciunea pentru duşmani este decisivă.

Poezia, care urmează după *Psalmul de taină,* îndreptăţeşte toate afirmaţiile noastre, fiindcă în textul *Triumful* avem acelaşi *frottage* de imagini, care consemnează distrugerea universului interior al poetului, fiindcă în estetica suprarealistă literatura implică sufletul. De aceea în el iau naştere *„două puteri adânci de ură"*, care fac din Ion Teodorescu poetul Tudor Arghezi *(„tu eşti asasinul/ Viteazului din munte, întins, învins şi mort."),* care l-a ucis pe ierodiaconul Iosif.

46.4. Tudor Arghezi — *De-abia plecaseşi*

De-abia plecaseşi nu este o idilă, adică o poezie care să aibă tema, eroii, mesajul structurate pe sentimentul de iubire. Acesta ne apare înlocuit, ca şi sentimentul de iubire faţă de Dumnezeu, de îndoială.

Este o analogie fundamentală, fiindcă iubirea cea lumească sublimată poate genera iubirea cea eternă faţă de Dumnezeu, aşa cum o defineşte Sfântul apostol Pavel în *Epistola I,* către corinteni: *„Dragostea îndelung rabdă, dragostea este binevoitoare*, *dragostea nu pizmuieşte, nu se laudă, nu se trufeşte. Dragostea nu se poartă cu necuviinţă, nu caută ale sale, nu se aprinde de mânie, nu gândeşte răul, nu se bucură de nedreptate, ci se bucură de adevăr. Dragostea nu cade niciodată.“*

Călcând cele trei jurăminte, al castităţii, al sărăciei şi al ascultării, ierodiaconul Iosif nu se mulţumeşte să rămână Ion Teodorescu, ci aşa cum înlocuieşte curăţia cu femeile, sărăcia cu averea, ascultarea cu răzvrătirea, tot aşa împietreşte lăuntric Tudor Arghezi, ca femeia lui Lot din Biblie.

Sufletul lui Ion Teodorescu ratează drumul către cer al monahului Iosif şi de aceea trăieşte sub numele de Tudor Arghezi, într-un univers de bube, mucegaiuri, noroi, fiindcă ierodiaconul Iosif, care trebuia să fie un înger, a devenit un *„heruvim bolnav“* şi apoi un apostat.

De aceea îi este imposibil să trăiască iubirea şi viaţa de om. Ion Teodorescu, căzut din ierodiaconul Iosif, o îndeamnă pe cea, care-l ispitise şi-l îndepărtase de Dumnezeu, să plece: *„Te-am rugat să pleci“*. Totuşi, ispita rămâne în sufletul său: *„Te urmăream de-a lungul molatecei poteci“*. Ion Teodorescu ar fi putut avea reacţia de a-i face semn să se întoarcă: *„Ţi-aş fi făcut un semn după plecare.“* Îndoiala şi nehotărârea din viaţa religioasă se transferă şi-n viaţa laică: *„Voiam să pleci, voiam şi să rămâi“*. Tudor Arghezi ar fi dorit ca idila să nu se sfârşească, aşa cum a trăit-o Ion Teodorescu, dar ierodiaconul Iosif îi cere despărţirea: *„Ai ascultat de gândul cel dintâi“*. Cel de-al doilea gând nemărturisit, fără glas, care i-ar fi spus să rămână, este de fapt, cel adevărat: *„Nu te oprise gândul fără glas“*. Acest glas interior pune întrebarea: *„De ce-ai plecat?“,* iar răspunsul este dat de glasul exterior: *„De ce-ai mai fi rămas?“*.

Iubirea nu admite îndoieli, şovăiri, alunecări, umbre, ceaţă, neguri, trădări, împietriri. Ea este o magmă incandescentă în stare să topească totul, fiindcă e lumină, căldură, dăruire, sacrificiu.

Tudor Arghezi a uitat definiţia dragostei, pe care ar fi trebuit s-o ştie ierodiaconul Iosif şi s-o aplice. Dragostea este binevoitoare şi nu caută ale sale, ea rabdă, nu se trufeşte. Tudor Arghezi ar fi putut să câştige dragostea iubitei şi sufletul ei pentru Dumnezeu. El însă nu are de dăruit nimic, fiindcă sufletul său este devastat de îndoială, de egoism, de ipocrizie. Iubita

pleacă fără să întoarcă capul, fiindcă nu regretă despărțirea. Un ipocrit nu poate fi iubit.

46.5. Tudor Arghezi — *Flori de mucigai*

Flori de mucigai este o *ars poetica,* fiindcă stă ca un text de deschidere şi dă titlul volumului. Ea exprimă aderarea lui Tudor Arghezi la estetica realistă. *Tema* este pentru el, în acest volum, viața socială şi problemele ei.

Volumul *Flori de mucigai* exprimă o experiență trăită de autor, care este închis la Văcăreşti după primul război mondial, fiindcă în timpul războiului, când eroii mureau apărând țara pe front, el şi alți pseudointelectuali scoteau *Gazeta Bucureştilor,* ziarul celor care colaborau cu autoritățile germane. Căzut din condiția de ierodiacon şi secretar la Mitropolia din Bucureşti, el are un copil cu Constanța Zissu, pe care-l numeşte Eliazar-Lotar. El pleacă să studieze la Freiburg, la Universitatea catolică, unde se pare că s-a convertit la catolicism, dar ajunge în Elveția, unde se ocupă de ceasuri şi bijuterii. Se va căsători, la reîntoarcerea în țară, cu Paraschiva Burda, deşi nu avea voie. Cumpără la ieşirea din închisoare un teren, pe care-şi va construi o casă, trăind ca toți cei din jurul Bucureştiului, vânzând legume în obor. Este o lume degradată, pe care o surprinde, dar şi o reflectare a universului său interior. El este părăsit de har, de aceea scrie: *„Cu puterile neajutate / Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul / Care au lucrat împrejurul / Lui Luca, lui Marcu şi lui Ioan“*. Este o moarte lăuntrică spirituală, consemnată lapidar: *„Sunt stihuri fără an, / Stihuri de groapă, / De sete de apă / Şi de foame de scrum“*. Este pierderea condiției de înger, pe care o trăieşte Tudor Arghezi, fiindcă nu-şi împlineşte jurămintele făcute, când s-a călugărit: *„Stihurile de-acum. / Când mi s-a tocit unghia îngerească / Am lăsat-o să crească / Şi nu a mai crescut — / Sau nu o mai am cunoscut“*. Lumina l-a părăsit: *„Era întuneric“*. Aripa îngerească devine o gheară de demon: *„Şi mă durea mâna ca o ghiară“*. Neputința spirituală îl copleşeşte pe autor şi-l sileşte să scrie cu *„unghiile de la mâna stângă“*, ca semn că a intrat în condiția celui damnat, aflat la stânga Domnului Iisus Hristos.

46.6. Tudor Arghezi — *Nehotărâre*

Nehotărâre este o meditație cu imagini argheziene pe tema *fortuna labilis*, iar *ideea* este că momentul opțiunii, când se formează în ambiguitatea sistemului decizional o hotărâre, este foarte important pentru viața omului.

Această opțiune este ori să rămână monah, ducând o viață smerită *(„Înveştmântat domneşte, să trec cu giulgiul rupt”),* de sărăcie, ascultare şi curăție *(„Pe coate cu luceferi, spoit pe piept cu aur”)*, înveşmântat cu haine strălucitoare în timpul liturghiei, dar sărăcăcios în rest, având conştiința că

are veşmântul îngeresc al harului Duhului Sfânt *(„Şi tatuat cu fulger, să nu-nving? să nu lupt?”)*, ori să aibă o atitudine activă, militantă în timpul vieții.

Ca monah, el trebuie să se considere pe sine mort pentru lumea aceasta *(„Îmi voi ucide timpul şi visurile, deci”),* să privegheze noaptea la rugăciuni *(„Cârpi-voi pe-ntuneric mantaua vieții mele.”)* spre a dobândi destinul ceresc *(„Drept mulțumire şti-voi că cerurile reci/ Vor strecura prin găuri lumina unei stele.”)* şi viața spirituală eternă *(„Să las s-o umple cerul cu vastul lui tezaur?”)*.

Credința în viața veşnică, în mântuire, îi va fi suficientă pentru a închide ochii sufletului, ca să nu-l ispitească valorile lumii materiale *(„Să bat noroiul vremii cu ochii-nchişi.”)*; să suporte batjocura fără limită a lumii, a celor căzuți în mâna demonilor *(„Hlamida/ Să-mi scoată-n drum nerozii, rânjiți, din cârciumi, beți”.)*; şi, ştiindu-se sortit unui destin îngeresc, va suporta o viață de vierme pe pământ *(„Ca fluturii, ce rabdă să-i poarte-n praf omida,/ Să rabd şi eu în mine, povară, două vieți?”)*.

Întrebările tânărului monah, transfigurate poetic, formează conținutul primelor trei catrene. Ele îndeamnă la o meditație asupra sensului vieții. Să trăieşti pentru această lume, deci să ai conceptul de *carpe diem* de realizat ca obiectiv, ca sens al tuturor actelor de gândire şi faptelor sau să trăieşti pentru lumea viitoare, având credința că din crisalida trupului va ieşi la momentul morții un înger, aşa cum din Sfântul Mormânt a înviat Domnul Iisus Hristos; deşi pentru ceilalți va fi o înmormântare obişnuită, când pentru sufletul său se vor face parastase:

„Un om, trudit şi-acela, îmi va deschide mâine
Mormântul pomenirii cu mâna-i preacurată,
Ca să mă frângă-n soare, schimbat prin moarte-n pâine,
Şi fraților din urmă, şoptind să mă împartă.”

Umilita viață zilnică este o rană pentru sufletul orgolios al poetului, care are ceva de spus şi vrea să se afirme:

„Dar ziua care trece şi mă răneşte-n treacăt,
Îmi umileşte cârja şi-mi încovoaie crinii”.

De aceea eul poetului ar trebui să trăiască într-un egoism întunecat şi să nu dăruiască nimic, ceea ce ar putea să-l lipsească de mântuire:

„Şi inima urmează s-atârne ca un lacăt
Cu cheile pierdute, la porțile luminii.”

El, ca monah, ştie că trebuie ca fiecare clipă a vieții s-o trăiască pentru Domnul Iisus Hristos, într-o rugăciune a inimii continuă, fiindcă va da socoteală de fiecare clipă irosită:

„De ce nu pot să nu ştiu, de ce nu pot să n-aud
În ce stă rostul zilei şi prețul de-a ți-o trece?”

Sensul vieții este dobândirea conștiinței creștine, ca formă supremă a cunoașterii de sine, marcată pentru monah de prezența Duhului Sfânt în biserica inimii, unde Duhul Sfânt, cu nespuse suspine, se roagă în rugăciunea inimii, în rugăciunea isihastă:

„Deschide-mi-te, suflet, prin şapte ochi de flaut,
Şi cântecul şi viața şi moartea să le-nece."

Este armonia interioară a cântecului sufletului, pe care ar vrea să o dobândească. Este zbaterea sufletească, în care Ion Theodorescu, devenit poetul Tudor Arghezi, ar dori să participe la viața exterioară, socială, sensibilă, ca o tendință spre lumesc (în filosofia indiană *rajas*) şi ierodiaconul Iosif, care exprimă o tendință spre cer, lumină, puritate (în filosofia indiană tendința *sattva*). Finalul poeziei sugerează o opțiune către poet şi poezie, ca loc de întâlnire între cele două tendințe.

46.7. Tudor Arghezi — *Creion*

a) Conceptul de literatură ca joc este tema celor cinci catrene cu acest titlu sugerând o idilă reală sau imaginară conturată din câteva tuşe de creion. *"Vino joc de vorbe goale./ Suntem singuri. Ce să-i spun?/ Numai gura dumitale/ Se aude sub un prun"*. Prezența naturii este sugerată de roua care picură din crengile unui prun: *"Plouă crengile lui rouă/ cade câte-o picătură/ Una-n păr, găteală nouă,/ Una-n gene, alta-n gură."* fiindcă între natură şi iubită trebuiesc sugerate corespondențe: *"Floarea mică, iarba toată/ Subt dantela albei rochii,/ Spre genunche ridicată/ Plină-i de pândiri de ochi"*. Între floare şi fată, între aerul încins de dogoare şi cerul care cu unde ce par să o sărute, poetul se simte apropiat ca de o țară a căldurii emanată de prezența vie a iubitei: *"Aerul o strânge. Cerul/ O dogoare şi-o sărută/ Unde trece-n câmp, ca fierul./ Țara caldă face-o cută."* Toate elementele naturii par a-i sugera ceea ce el nu îndrăzneşte să facă: *"Şi din toate singur eu/ Nu-ndrăznesc s-o prind de mână"*, să depăşească stadiul contemplativ al idilei şi să ajungă la cel activ, participativ: *"Să o sprijin la fântână"*. De aceea totul rămâne un joc.

b) Reluată în cele patru catrene care încep cu versul: *"Obrajii tăi mi-s dragi cu ochii lor ca lacul"* idila are mai multă consistență împletind sentimentul naturii cu cel de iubire care transfigurează realitatea: *"Surâsul tău mi-i drag/ Căci e ca piatra-n fund,/ Spre care-nnoată albi/ Peşti lungi cu ochi rotund"*. Se sugerează prin peşti ideile, gândurile, care adâncesc sentimentul. De aceea cel de al treilea catren începe cu versul: *"Şi capul tău mi-i drag/ Căci e ca malu-n stuf/ Unde paianjeni dorm,/ Pe zori făcute puf"*.

Dualitatea sentimentului de iubire şi a celui de tristețe determinate de prezența iubitei dar şi de absența ei: *"Făptura ta întreagă/ De chin şi bucurie/ Nu trebuie să-mi fie/ De ce să-mi fii dragă?"*.

c) Cele şapte strofe din cea de a treia schiță sau crochiu de idilă purtând acelaşi titlu *Creion* sugerează prin imagini scânteia patimii: *"Genunchii copți ca grâul,/ Duc somnului prinos./ Fără-ndoială, râul/ Își lasă pleoapa-n jos"*. Împletirea imaginii iubitei cu gândul său atribuit printr-o personificare vântului: *"Zburdalnică pe glezne/ Se-ntoarce către casă/ O! vântule, ți-e lezne/ Să-i spui că e frumoasă"*. Asemeni punții care o poartă spre casă şi poetul o poartă cu sufletul: *"Cu sufletul, şi eu/ O duc din mal de mâini/ Şi-o simt în dorul meu/ Ca miezul unei pâini"* şi sugerează prin gestul unui sărut transmis cu mâna tandrețea: *"Şi-acum, când îşi ridică/ O mână peste zare,/ O vede-o rândunică/ Umplând c-o sărutare"*.

Aceste catrene sunt într-o continuă şi febrilă zbatere consemnată în *Psalmi* fiindcă idila va aduce drama arghezian consemnată în versul: *"Şi cântă moartea-n trâmbițele mele" (Psalm)***.**

46.8. Tudor Arghezi — *Morgenstimmung*

Termenul german înseamnă **Impresii de duminică** sau poate **glasul, cântecul dimineții** în concepția autorului, spre a sugera trezirea la viața cea lumească a ierodiaconului Iosif, care în momentul depunerii voturilor monahale intrase în rândul celor morți. De aici versul aparent ciudat că iubita, ca Eva, este viața, iar el era între cei morți (*"Tu soseai din viață eu veneam din morți"*). Cum în limba germană **stimmen** poate însemna **a acorda** sau prin **Stimme** poate însemna **voce**, ceea ce îi sugerează pătrunderea iubitei ca un cântec în el: *"Tu ți-ai strecurat cântecul în mine/ Intr-o dup-amiază, când/ fereastra sufletului zăvorâtă bine/ Se deschisese-n vânt,/ Fără să ştiu că te aud cântând"*.

Consecințele sunt surprinzătoare, fiindcă întregul univers interior al poetului este străbătut de cântec: *"Cântecul tău a umplut clădirea toată,/ Sertarele, cutiile, covoarele,/ Ca o lavandă sonoră. Iată,/ Au sărit zăvoarele/ Şi mănăstirea mi-a rămas descuiată"*.

Cântecul ar fi rămas poate fără efect, dacă el nu s-ar fi asociat cu prezența iubitei şi cu probabil sunetul pianului: *"Şi poate nu ar fi fost nimic/ Dacă nu intra să sape,/ Cu cântecul, şi degetul tău cel mic,/ Care pipăia mierlele pe clape/ Şi-ntreaga ta făptură, aproape"*.

Efectul este profund în universul lăuntric ca o furtună: *"Cu tunetul se prăbuşiră şi norii/ În încăperea universului închis,/ Vijelia aduse cocorii,/ Albinele, frunzele. Mi-s/ Şubrede bârnele, ca foile florii"*.

Idila are rezonanțe adânci, fiindcă-l prăbuşeşte pe monahul Iosif, între apostați, între păcătoşi, îl va împietri lăuntric: *"De ce-ai cântat? De ce te-am auzit?/ Tu te-ai dumicat cu mine vaporos/ Nedespărțit - în bolți/ Eu veneam de sus, tu veneai de jos"*. Cel ce cade din condiția de monah pierde şansa de a fi înger şi ajunge prin ispită în iad. Ghicim aici un episod din viața lui Ion Theodorescu, care, după ce s-a călugărit la Cernica, a devenit

ierodiacon şi secretar la Patriarhie, cade în ispitele şi cursele Constanței Zissu, îi face un copil, va părăsi viața călugărească, va rătăci prin Elveția, Germania, va reveni în timpul primului război mondial în țară. Celelalte evenimente l-au împietrit lăuntric şi în *Psalmi* vom găsi această dramă a monahului devenit apostat şi apoi ateu, ca în *Cântare omului*. "*Morgenstimmung*" este cântecul sirenei, este cântecul morții: *"Şi cântă moartea-n trâmbițele mele" (Psalm)*.

47. Tudor Arghezi — poet sau prozator

47.1. Dialog critic

Critic 1: Premiza întâi pentru Tudor Arghezi ca poet

Tudor Arghezi este poet. Fiind vorba de un adevăr incontestabil, nu consider necesară demonstrația, fiindcă axiomele nu se demonstrează. Întreaga critică îl consideră poet. El însuşi s-a considerat poet. A scris şi proză, dar în romanele şi tabletele sale nu găsim tangențe cu textele în versuri.

Critic 2: Premiza a doua pentru Tudor Arghezi ca prozator

Tudor Arghezi este prozator chiar şi când se exprimă în versuri. Acest lucru este evident mai ales în volumele: *1907–peizaje, Cântare omului.* Textul arghezian este un discurs rostit de un locutor, trăsătură specifică pentru proză, are personaje, voci ideologice ca în *Dalila, Focul şi lumina, 1907–peizaje;* are fir narativ, ca orice text în proză.

Critic 1: Primele argumente pentru Tudor Arghezi ca poet:

Poezia argheziană este realizată pe baza modelului encomiastic, al poeziei vechi, ca în psalmi. Acest model se caracterizează prin:

– poezia este văzută ca un meşteşug, adică prin conceptul de *tehne,* care înseamnă artă şi meşteşug.

– poezia are un rol ornant.

– istoria este subordonată encomiasticei (adică laudei adusă domnului lumesc sau Domnului Ceresc).

– semnificatul este de ordin encomiastic (de aici în *Testament* versul: *„Domnul o citeşte").*

– foloseşte mijloace specifice: alegoria laudativă, aluzia mitologică, decodarea etimologică (adică explicarea sensurilor cuvântului simbol), decodarea simbolurilor, construirea de versuri emblematice.

Tudor Arghezi este un scriitor realist şi de aceea găsim la el modele de gândire carteziană de tipul *Dubito cogito, cogito ergo sum* ca în *Nehotărâre.* De aceea nu găsim în *Psalm,* în *Duhovnicească* sau în *Muntele Măslinilor* sentimentalismul religios sau intenționalitatea de modelare a credinței în

Dumnezeu, ci doar elemente formale ale modelului encomiastic. Chiar *Cântare omului* are la bază materialismul dialectic, darwinismul şi de aceea are aspectul unui text retoric, în care versul are un sens ornant; se utilizează alegoria laudativă, aluzia mitologică sau genealogică, avem semnificatul de tip encomiastic.

Critic 2: Argumente pentru Tudor Arghezi ca prozator

Intenţionalitatea dă viaţă cuvântului şi implică textul arghezian în viaţa social-istorică. Conflictul social determină atitudinea, mesajul, reacţiile, opţiunile, motivaţiile, modul de înţelegere a lumii, aşa cum este exprimat în *1907–peizaje,* în *Cântare omului.* Acest discurs contestatar, contestat şi contestabil, deci care are trăsăturile textului în proză, începe din *Testament* şi se caracterizează prin:

– plurilingvismul concretizat prin personaje (Coconu Alecu, Pătru al Catrincii etc.);

– limbajul social stratificat, utilizat de scriitor;

– contradicţiile dintre voinţele şi caracterele care se confruntă;

– dialogul interior al cuvântului viu în devenire este diversificat;

– parodia prezentă în *Psalm,* în *1907–peizaje,* în *Cântare omului*;

– prezenţa accentelor străine sau a discursului străin.

Acestea toate argumentează neterminarea procesului de creaţie poetică, caracterizată prin unitatea limbajului, ca la Mihail Eminescu în *Luceafărul.* Limbajul arghezian nu este poetic, unic, extraistoric, ci o sumă de limbaje concret istorice, fiindcă eroii săi (Coconu Alecu, Pătru al Catrincii etc.) sunt cronotopi.

Planul poetic este distrus de accentele străine, de includerea altor puncte de vedere, de vocile străine şi de deplasarea simbolului în planul prozei. Această deplasare este determinată de faptul că între discurs şi obiect se interpune un discurs străin, un accent străin, care determină obiectivarea simbolului. De aceea simbolurile argheziene nu conving, fiindcă au un caracter formal retoric.

Critic 1: Alte argumente pentru Tudor Arghezi ca poet

Încă din *Testament,* Tudor Arghezi îşi exprimă adeziunea la cuvântul strămoşilor *(„De osemintele vărsate-n mine”)*, la cuvântul hieratic (cuvântul hieratic nu contextualizează, de aici aspectul de formal retoric). El utilizează cuvântul autoritar în *Psalm* („*Ţi-am auzit cuvântul zicând că nu se poate*”), ca în textul sacru sau ca în textul ştiinţific din *Cântare omului.*

Cuvântul autoritar este într-un raport antinomic cu cel convingător, care are rezonanţă în conştiinţă tocmai, fiindcă nu este retoric, ci încărcat cu valori conotative.

Tudor Arghezi este receptat de reprezentanţii cuvântului autoritar (ideologi, jurişti, personalităţi structurate pe sistemul volitiv, care cuprinde

opțiuni, intenționalități, reacții, aspirații, motivații, credințe etc.), dar nu şi de personalitățile structurate pe sistemele creativ, noetic, afectiv, adică de cei ce folosesc cuvântul convingător, fiindcă textul arghezian este încărcat de conotații volitive, intenționale, opționale, motivaționale, de aspirații, de credințe, care alcătuiesc un context poetic de o anumită factură psihică. Amprenta psihică argheziană este retorică, expresivă, encomiastică, volitivă, intenționalã.

Critic 2: Alte argumente pentru Tudor Arghezi ca prozator

Dacă admitem că Tudor Arghezi are un model de conotații volitive, motivaționale, intenționale, pătrundem pe un alt pachet de probleme, fiindcă acestea caracterizează o personalitate minoră sub raport creativ, căreia îi lipsesc modelele noetice, fiindcă nu are formație filosofică.

Tudor Arghezi are o utilizare particulară a limbii la nivelul expresiv al gândirii creative şi de elemente ale nivelului productiv al gândirii creative. Îi lipsesc elementele inovative, inventive şi emergente, pe care le găsim din plin la Eminescu, Blaga, Barbu, Bacovia. De aceea contribuția lui Tudor Arghezi la evoluția poeziei de specific național, dar mai ales la modelele creative fundamentale, este nesemnificativă.

Simbolurile argheziene nu au forța, originalitatea, bogăția semantică a celor eminesciene, barbiene, blagiene, bacoviene, fiindcă nu au densitatea, profunzimea, originalitatea semantică dată de conotațiile planurilor noetic, creativ, afectiv, de nivel emergent, inventiv sau inovativ. Cuvântul autoritar este pietrificat, inert, compact, neinfluențat de context, nu are capacitatea de a reflecta conştiința lingvistică, pe care trebuie să o reprezinte orice poet ca reprezentant al conştiinței naționale, nu poate încorpora amprenta psihică, nu permite valențe semantice stratificate şi alcătuirea de texte cu niveluri diferite de comunicare cu cititorul. Eminescu este receptat şi de omul fără pregătire filosofico-estetică, dar şi de cititorul avizat, rafinat sau extrem de pretențios.

Metafora argheziană *„Dumnezeu de piatră“* este extrem de semnificativă, fiindcă pentru el Dumnezeu – Cuvântul a devenit statuie, chip cioplit, aşa cum autorul şi-a făcut din sine însuşi din cauza orgoliului.

Cuvântul autoritar este greu de stilizat, de reprezentat artistic, iar când pierde conotațiile autoritarist-volitive, devine un obiect, o relicvă *(„osemintele vărsate-n mine”)*. Cuvintele trec în conştiința publică fără rezonanța dorită, fiindcă nu sunt vii, nu au viața lăuntrică, pe care le-o dă arderea sentimentului sau a ideii. El intră în contextul versificat ca un corp străin, determinând osificarea, uscarea, transformarea textului în oseminte de idei şi sentimente, care nu comunică nimic, de aceea cuvântul arghezian este antipoetic, noncreativ, nu oferă modele, de aceea nu modelează.

Critic 1: Noi argumente pentru Tudor Arghezi ca poet

Tudor Arghezi are meritul de a contextualiza, fie şi în planul volitiv–intenţional–motivaţional, cuvântul autoritar, ceea ce este o performanţă. Îndoiala din *Psalmi,* câmpul de intenţionalităţi, de tendinţe, elementele afective chiar mai vag exprimate sunt mijloacele prin care Tudor Arghezi caută să macine opoziţia dintre cuvântul autoritar şi cel convingător. Discuţia se poate ramifica în sensul contradicţiei dintre tradiţie şi inovaţie. Cultivarea tradiţiei prin cuvântul autoritar, exprimată programatic în poezia *Testament,* intră într-un dialog contextual cu opinia formată în jurul conceptului de „poet modernist", atribuit lui Tudor Arghezi şi argumentat prin asimilarea experienţei simboliste în cenaclul lui Alexandru Macedonski, al cărui ucenic a fost, prin forma versului liber, prin estetica urâtului preluată de la Baudelaire.

Critic 2: Noi argumente pentru Tudor Arghezi ca prozator

Poezia este un mod de a exprima un univers interior, spiritual, care trebuie să fie echivalent cu *„modelul sau figura spiritului nostru",* cum spunea Ion Barbu. Acest model poate fi romantic afectiv, constelat ca la Mihail Eminescu, abstract–simbolic–geometric ca la Ion Barbu, mitic–filosofic–simbolic ca la Lucian Blaga, afectiv–simbolic–cromatic ca la George Bacovia. La Tudor Arghezi este greu de descifrat conturul unui univers din cauza gândirii dispersate, divergente, fără logică, fără conexiuni între versuri, între texte. Volumele nu au o structură, o arhitectură, ci au aspectul anarhic al unui muşuroi. Ceea ce caracterizează originalitatea unui poet este acest univers propriu şi timbrul unic, aşa cum bine arăta Garabet Ibrăileanu.

Utilizarea voit stridentă a unor cuvinte, atribuirea de sensuri noi nu dau acea muzicalitate, acel timbru unic, pe care-l au marii poeţi, cei ce ne reprezintă în aria literaturii universale, adică Mihail Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu şi George Bacovia, incluşi pe lista UNESCO şi recunoscuţi de conştiinţa estetică universală. Încercările lui Tudor Arghezi de a construi expresii, care să şocheze, să scandalizeze, aşa cum au făcut-o dadaiştii, nu salvează textul său de retorism formal, de meşteşug, de versificare. Versurile lui nu au muzicalitate, har, idee poetică, afect, nu sunt un cântec al sufletului, un drum spre cer, nu înnobilează, nu au trăirea autentică a sufletului, ci au un aspect de contrafăcut. Este în ele un întuneric, cum el însuşi o mărturiseşte în *Flori de mucigai*. Arghezi este poetul celor căzuţi în acest întuneric, în această orbire lăuntrică.

Patetismul aparent sentimental are în textul arghezian rezonanţe parodice, fiindcă vine din jos în sus, angajând un lexic plurilingvistic grosolan, bolovănos, căruia caută să-i dea expresivitate căutată *(„veseli asasini", „plopi cărămizii", „i-a ţesut brocarte")* de tip baroc, artificială. Didacticismul moralizator sau patosul polemico-apologetic, ca şi patetismul

de cameră *(„Vorbeşti cu largul lumii la tine din odaie“*, *Cântare omului*), pătrunde în relațiile intime dintre oameni. Arghezi devine un fel de *picaro*, care-şi schimbă măştile pentru a construi o minciună justificată pentru mincinoşi. Stilul prozei se caracterizează prin această neînțelegere a convențiilor artistice, a lucrurilor înalte, prin simularea vocilor ideologice ale epocii.

47.2. Tudor Arghezi — scriitor realist

47.2.1. Teme şi motive în creația lui Tudor Arghezi

a) Omul şi societatea – temă realistă, motiv de critică socială:

– societatea — un ghem de contradicții: *1907 – peizaje,* romanele: *Lina, Cimitirul Buna-Vestire,* pamfletul *Baroane,* ciclurile: *Spital, Letopiseți.*

– evoluția societății şi a omului – pretext pentru a afirma concepția evoluționistă, darwinistă, scientistă a autorului – *Cântare omului.*

– societatea – cauză şi mediu ale declasării omului: *Flori de mucigai*.

b) Mitul – motiv de creație literară**:**

– mitul, o lume inaccesibilă: *Psalm, Nehotărâre.*

– mitul, o parabolă a adevărului: *Focul şi lumina, Dalila.*

– mitul, un motiv care transfigurează realitatea: *Între două nopți.*

– mitul, un mod de a transmite mesajul poetic: *Prometeu, La stele.*

c) Natura – motiv romantic:

– natura, dimensiune complementară a omului: *Belşug*.

– florile, gâzele, păsările, animalele, reprezentări ale ideilor argheziene: *Fabule*.

– natura, vatră a ființei naționale: *Testament.*

d) Istoria – temă realistă, pretext pentru mesajul social:

– istoria, nucleu al ideilor sociale: *1907 – peizaje.*

– istoria, coordonată a evoluției omului: *Cântare omului.*

– istoria, cauză a actului de creație: *Testament*.

47.2.2. Omul – centru al problematicii creației lui Tudor Arghezi

a) prototipurile umane – sens major al actului de creație:

– homo faber: *Născocitorul*.

– homo sapiens: *Cel ce gândeşte singur.*

– homo ludens: *Flori de mucigai* (Lache, Fătălăul, Ion, Tecla, Rada).

b) tipuri livreşti: *Caligula, Hamlet.*

c) simboluri umanizate: *Belşug, Testament, Focul şi lumina.*

d) mituri: *Între două nopți* (Iisus), *Satan, La stele* (Prometeu).

e) cronotopi: *Pătru al Catrincii, Conu Iliescu*.

f) poetul, purtător al destinului neamului: *Testament.*

g) omul, creator al universului artificial: *Cel ce gândeşte singur.*

h) lupta pentru restaurarea omului şi a societăţii — sens al artei: *Cuvinte potrivite, Testament, Cântare omului*.

i) omul, centru de corespondenţă între microcosmos şi macrocosmos: *Cântare omului*.

j) societatea, o sumă de modele umane degradate.

47.2.3. Tudor Arghezi – reprezentant al realismului de factură simbolistă

a) caracterul realist al creaţiei lui Tudor Arghezi:

– eroi tipici: Conu Alecu, Pătru al Catrinicii, Lina.

– împrejurări tipice: răscoala, războiul, viaţa din închisori.

– tema, eroii, conflictele, subiectele sunt luate din viaţa socială: *Cimitirul Buna-Vestire, Lina, Ochii Maicii Domnului, Tablete din ţara de Kuty, Cântare omului, 1907– peizaje, Letopiseţi.*

– atitudinea critică: *pamfletul Baroane, 1907 – peizaje.*

– scientismul, concepţia materialist-istorică: *Cântare omului.*

b) elemente simboliste, moderniste, suprarealiste în creaţia lui Tudor Arghezi:

– eroi-simbol în împrejurări simbolice: *Focul şi lumina, Dalila, Belşug, Duhovnicească, Muntele Măslinilor*.

– tema, eroii, conflictul, subiectul au în vedere o corespondenţă între om şi univers: *Nehotărâre, La stele, Între două nopţi.*

– cosmicizarea: *Cuvinte potrivite, De-a v-aţi ascuns..., Nehotărâre.*

– crearea universului artificial: *Născocitorul, Cel ce gândeşte singur.*

– *frottoge-ul: Psalmul de taină.*

48. Ion Pillat

Viaţa şi activitatea literară. S-a născut în Bucureşti la 31 martie 1891 ca descendent dintr-o familie de boieri. Mama era fiică a lui Ion C. Brătianu. Face liceul „Sfântul Sava” din Bucureşti. Îşi ia licenţa în Litere şi în Drept la Paris. Începe să publice la „Convorbiri literare” şi debutează în 1912 cu volumul „Visări păgâne”, apoi publică „Eternităţi de-o clipă” (1914), „Amăgiri” (1917). În 1919 participă la conferinţa de pace de la Paris. Va călători în Grecia, Italia, Spania. Devine membru corespondent al Academiei Române. Va traduce din poeziile unor scriitori din Franţa, Anglia, Germania, Spania, America. În 1944 publică în trei volume ediţia „Poezii”. Moare în 17 aprilie 1945.

Activitatea literară este alcătuită din volume de versuri: „Visări păgâne“ (1912), „Eternităţi de-o clipă“ (1914), „Iubita de zăpadă“ (1915), „Grădina între ziduri“ (1919), „Pe Argeş în sus“ (1923), „Satul meu“

(1925), „Biserică de altădată“ (1926), „Întoarcere“ (1927), „Limpezimi“ (1928), „Caietul verde“ (1932), „Scutul Minervei“ (1933), „Poeme într-un vers“ (1935), „Ţărm pierdut“ (1937), „Balcic“ (1940), „Umbra timpului“ (1940), „Împlinire“ (1942), „Poezii“ (1944), „Cumpăna dreaptă“ (1965).

Eseuri: „Poezia lui Panait Cerna“ (1916), „Portrete lirice“ (1936), „Mărturisiri“ (1942), „Tradiţie şi literatură“ (1943).

Teatru: „Dinu Păturică“ (1925), „Tinereţe fără bătrâneţe“ (1926).

Va publica antologii: „Antologia toamnei“ (1921), „Antologia poeţilor de azi“ (1925), „Cântece din popor“ (1928), „Cartea dorului“ (1936) şi va ajuta pe Macedonski să publice „Flori sacre“ şi pe Bacovia să publice „Plumb“.

48.1. Ion Pillat — *Aci sosi pe vremuri*

Aci sosi pe vremuri este o meditaţie pe **tema** *fortuna labilis,* iar **ideea** este că viaţa reconstituie arhetipal un mecanism care se repetă.

Universul îl formează viaţa personală, de familie, aşa cum şi-o rememorează. Ca şi Mihail Sadoveanu în *Hanu Ancuţei,* poetul caută să desluşească acele gesturi arhetipale fundamentale ale vieţii: imaginea bunicii Calyopi, care vine într-o berlină, îmbrăcată într-o largă crinolină, exprimă o veche imagine de idilă, urmată ca într-un contrapunct de motivul *fortuna labilis,* sugerat de simbolul clopotului: *„Şi cum şedeau... departe un clopot a sunat, / De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat“*. Sunetul clopotului însoţeşte, vesteşte începutul ciclului vieţii, adică nunta şi sfârşitul, adică moartea: *„De mult e mort bunicul, bunica e bătrână“*. Timpul devine, astfel, un motiv de meditaţie romantică: *„Ce straniu lucru: vremea!“*. Meditaţia este aceea care declanşează sentimentul de nostalgie şi tristeţe, ca urmare a trecerii inexorabile a timpului: *„Deodată pe perete / Te vezi aievea numai în ştersele portrete“*. Poezia devine şi o meditaţie pe motivul *panta rhei.*

În această curgere a timpului, în această lume cu un destin tragic, iubirea este un element de optimism, de afirmare a vieţii: *„Dar ei, în clipa asta simţeau c-o să rămână“*.

Idila este tratată cu elemente livreşti. Bunicul îi spunea bunicii versuri din *Zburătorul* de I.H. Rădulescu şi din *Le lac,* iar poetul îi spune iubitei cu ochi de ametist *Balada lunei* de Horia Furtună şi versuri din Francis James. Repetarea aceloraşi gesturi sugerează tendinţa de a descoperi modele de viaţă, tiparele umane fundamentale, arhetipurile. Elementele romantice ale idilei, care are ca temă şi mesaj iubirea, se împletesc cu elementele clasiciste sugerate de conceptele de *fortuna labilis*, *panta rhei,* dar mai ales de trăsăturile general-umane ale eroilor, de modelele de viaţă. Sentimentul de tristeţe dă poeziei o nuanţă de elegie. Timpul a şters imaginea acestei lumi romantice, când bunica Calyopi venea să-şi împlinească destinul *„în*

casa amintirii cu-obloane şi pridvor". Acum casa este închisă: *„Păianjeni zăbreliră şi poartă şi zăvor"*, fiindcă aici viaţa a încetat *„hornul nu mai trage alene din ciubuc"*, a trecut vremea când pe aceste meleaguri *„se luptau poteri şi haiduci"*. Timpul era de basm, bunica avea ochi de peruzea, timpul transfigurează realitatea, clopotul suna anunţând nunţi şi înmormântări.

Imaginile rudelor *„au rămas în ştersele portrete"* de pe perete, fiindcă trainica legătură a iubirii i-a legat pentru totdeauna: *„Dar ei în clipa asta simţeau c-o să rămână"*, fiindcă singură iubirea trece dincolo de moarte: *„De mult e mort bunicul, bunica e bătrână"...*

Acelaşi destin trist de elegie îl va avea şi poetul, care acum priveşte ochii de ametist ai iubitei, şi legătura eternă a iubirii îl poartă de la un sunet de clopot la altul ca paşi spre eternitate *„... departe un clopot a sunat / De nuntă sau de moarte în turnul vechi din sat"*. Eroii sunt structuraţi pe afect, ca şi tema, ideea, dar aspectul romantic se interferează cu elementele realiste şi expresioniste. Avem deci, ca trăsătură a esteticii expresioniste, o subtilă sinteză estetică.

Stilul este marcat de această sinteză. Imaginile romantice sunt construite prin metafore: *„ochi de ametist", ochi de peruzea"*, prin metonimii: *„hornul nu mai trage alene din ciubuc", „Păianjeni zăbreliră şi poartă şi zăvor"*.

Elementele simboliste se reiau spre a sugera conceptul de *panta rhei,* cum ar fi imaginea clopotului, care sună fatidic împlinirea destinului, momentul arhetipal al nunţii sau al morţii.

Imaginile realiste sunt un prilej de meditaţie pe tema *fortuna labilis: „Te vezi aievea numai în ştersele portrete"*, fiindcă doar ochiul obiectiv al aparatului de fotografiat ne dă o imagine reală. Această metamorfoză a imaginii noastre este alta decât cea pe care o avem despre noi înşine: *„Te recunoşti în ele dar nu şi-n faţa ta"*. De aici construirea unor metonimii de factură realistă: *„Căci trupul tău te uită dar tu nu-l poţi uita"*. Tot prin metonimii se construiesc şi imaginile decorului romantic: *„În drumul lor spre zare îmbătrâniră plopii"*.

În contextul poeziei interbelice, Ion Pillat reprezintă momentul de sinteză dintre tradiţie şi modern, dintre specificul naţional şi inovaţiile preluate din poezia occidentală.

48.2. Ion Pillat — *În vie*

Poezia *În vie* este un pastel romantic, fiindcă *tema* este natura, iar mesajul ei este sentimentul de dragoste faţă de ţară, de locurile copilăriei, de casa părintească, de bunici, de specificul naţional românesc. Ea face parte din volumul *Pe Argeş în sus*, care adună rodul activităţii sale de poet dintre anii 1918 – 1923, ca şi alte poezii: *Aci sosi pe vremuri, Castanul cel mare,*

Cireşul, La zăvoi, În luncă, Pădurea din Valea mare, Biserica lui Horia, Casa din deal, Odaia bunicului, Ochelarii bunicii, Capela, Odihna tatii, Adio la Florica, Timpul, Toamnă, Bătrânii, urmate de volumul *Satul meu.*

Semnul poetic al identificării eului poetului cu *spiritus loci*, cu acel duh al neamului, formează substanța întregului volum. Via, în mod simbolic, este neamul şi acest sens ni-l dezvăluie Ion Pillat în poezia *Castanul cel mare,* care urmează în volum după poezia *În vie*: *„De ce nu poate pasu-mi să prindă rădăcină,/ Şi să rămân al viei ca pomul pe colină,/ Şi să mă strâng de tine ca viţa de arac...".*

Sentimentul naturii, împletit cu cel al dragostei de țară, cu cel de melancolie, se degajă lent din imaginile versurilor: *„Tot mai miroase vara a tămâios şi coarnă,/ Mustos a piersici coapte şi crud a foi de mac.../ Vezi, din zăvoi sitarii spre alte veri se duc;/ Ce vrea cu mine toamna, pe dealuri de mă-ntoarnă?"*.

Avem, în acelaşi timp, o interferență cu programul estetic al simbolismului, fiindcă sentimentele au o subtilă corespondență cu mirosurile ca în poezia *În grădină* de Dimitrie Anghel, cu mişcarea sitarilor şi a anotimpurilor, fiindcă există o analogie cu vârstele omului.

Autorul ştie să dea metaforelor romantice nuanțe fantastice: *„Nu e amurgul încă, dar ziua e pe rod/ Şi soarele de aur dă-n pârg ca o gutuie./ Acum — omidă neagră — spre poama lui se suie/ Târâş, un tren de marfă pe-al Argeşului pod"* prin introducerea imaginii unui tren. În acelaşi timp, el ştie să utilizeze o tornadă de metonimii ca o *„condiție materială a poeziei"* romantice, pe care să grefeze elemente simboliste: *„Cu galben şi cu roşu îşi coase codrul iia./ Prin foi lumina zboară ca viespi de chilimbar./ O ghionoaie toacă într-un agud şi, rar,/ Ca un ecou al toamnei răspunde tocălia...."*, stabilind o corespondență între ritmul ciocănitorii şi ritmul de toacă, care răspunde parcă la o chemare. Această subtilă chemare răsună în inima poetului ca o corespondență: *„S-a dus. Şi iarăşi sună... şi tace. Dar aud/ — Ecou ce adormise şi-a tresărit deodată — / În inimă cum prinde o toacă-ncet să bată/ Lovind în amintire ca pasărea-n agud"*.

Poezia pare a fi o *ars poetica*, care consemnează un adevăr, că simbolismul este un neoromantism, iar expresionismul un neosimbolism, marcând în acelaşi timp drumul poetului de la poezia romantică a secolului al XIX-lea la poezia modernă a secolului al XX-lea.

49. Liviu Rebreanu

Viața şi activitatea literară. Fiu al învățătorului Vasile Rebreanu şi al unei țărănci, Ludovica. Liviu Rebreanu s-a născut la Târlişiua, județul

Bistrița-Năsăud, la 27 noiembrie 1885, fiind primul din cei 13 copii. Face gimnaziul la Năsăud şi Bistrița, apoi Şcoala militară din Sopron şi Academia militară Ludoviceum din Budapesta. Devine ofițer la Gyula. Demisionează în 1908 pentru a se dedica literaturii. Debutează în 1908 la „Luceafărul" din Sibiu, va publica în „Convorbiri literare".

Trece munții în 1909, ajunge la Bucureşti unde va fi ziarist, secretar literar al Teatrului Național din Craiova, director al Teatrului Național din Bucureşti, preşedinte al Uniunii Scriitorilor, membru al Academiei Române. Moare în 1944.

Activitatea literară este alcătuită din volume de nuvele, romane, piese de teatru.

Nuvele: „Răfuiala" (1919), „Frământări" (1912), „Golanii" (1916), „Mărturisire" (1916), „Catastrofa" (1921), „Cuibul visurilor" (1927), „Norocul" (1921), „Cântecul lebedei" (1927), „Iți̇c Ştrul dezertor" (1932)

Romane: „Ion" (1920), „Crăişorul" (1929), „Răscoala" (1932), „Gorila" (1938), „Ciuleandra" (1927), „Jar" (1934), „Pădurea spânzuraților".

Teatru: „Cadrilul" (1919), „Plicul" (1923), „Apostolii" (1926).

49.1. Liviu Rebreanu — *Ion*

a) Romanul *Ion* se înscrie pe **tema** satul şi țăranul şi are ca mesaj **ideea** că iubirea pământului întrece în sufletul țăranului orice pasiune.

Compoziția romanului este clasică. Narațiunea are două fire, care încep cu descrierea drumului, ce duce din Armadia spre Bistrița şi trece prin satul Pripas. Se descrie casa învățătorului Herdelea, care este, de fapt, casa familiei Rebreanu din Prislop şi ne redă o imagine de peste drum — casa lui Ion al Glanetaşului, eroul principal al romanului. Firul Ion şi firul Titu Herdelea vor urmări problematica satului românesc din Ardeal de la începutul secolului al XX-lea, apoi romanul se va încheia cu descrierea aceluiaşi drum în sens invers, cu plecarea familiei învățătorului Herdelea şi a lui Titu Herdelea. Cele două fire se găsesc într-un raport complementar, fiindcă firul Ion urmăreşte problemele țăranilor şi ale satului, iar firul Herdelea — viața cărturarilor, problemele naționale, politice şi sociale.

Romanul este realizat din două părți, potrivit cu cele două patimi din sufletul eroului principal. *Glasul pământului* este prima parte şi urmăreşte felul în care Ion izbuteşte să-şi împlinească dorința de a avea pământ, iar partea a doua, *Glasul iubirii,* urmăreşte consecințele patimii eroului pentru Florica.

Firul Ion are o dezvoltare secvențială. Romanul urmăreşte etapele evoluției lui Ion al Glanetaşului, care se găseşte în fața unei opțiuni fundamentale: se căsătoreşte cu Florica lui Maxim Oprea, fiindcă este

frumoasă, săracă şi o iubeşte, sau se căsătoreşte cu Ana lui Vasile Baciu — urâtă, bogată, deşi n-o iubeşte, dar are pământ.

Romanul începe cu momentul declanşării elementului de intrigă. Ion nu joacă la horă cu Florica lui Maxim Oprea, deşi jocul se făcea în bătătura casei acesteia, ci cu Ana lui Vasile Baciu, promisă de tatăl ei lui George Bulbuc. George Bulbuc va juca, provocându-l, cu Florica. Jocul devine jocul vieţii şi al morţii, al iubirii şi al urii, al intereselor materiale şi al pasiunilor sufleteşti. Există o tehnică subtilă algoritmică a mişcărilor interioare ale eroilor, care se comunică prin comportamentul lor.

Episoadele au o succesiune determinată de patima pentru pământ a lui Ion, când joacă la horă cu Ana. Urmează jignirea, pe care i-o aduce Vasile Baciu, numindu-l *„sărăntocule“*, ceea ce îl îndârjeşte şi-i provoacă hotărârea. Conflictul de la cârciuma lui Avrum, terminat cu bătaia dintre George Bulbuc şi Ion al Glanetaşului, exprimă conflictul din sufletul lui Ion. Ana are unicul ei moment de bucurie, fiindcă crede că iubirea lui Ion pentru ea a declanşat conflictul, şi nu patima lui Ion pentru pământ. Pasul următor al algoritmului este discuţia dintre Titu Herdelea şi Ion, când acesta îi sugerează să-l silească pe Vasile Baciu să i-o dea pe Ana. Ion îşi formează hotărârea de a lupta cu Vasile Baciu pentru Ana şi opţiunea vagă de la horă devine o hotărâre fermă. O seduce pe Ana şi îl determină pe Vasile Baciu să-i dea pământurile râvnite. Cedarea neaşteptată a lui Vasile Baciu, care nu-şi ia măsurile de precauţie propuse de notar, este urmată de alte elemente ale unei logici venite din afara eroilor. Ana înţelege, din comportamentul brutal al lui Ion, adevărul şi se sinucide. Copilul rezultat din această căsătorie nefericită moare. Ion este silit de Vasile Baciu să-i redea pământurile, dar află că legea este de partea lui. Copilul era moştenitorul mamei, iar tatăl — moştenitorul copilului. Preotul Belciug propune o soluţie puţin stranie şi anume ca Ion să dea act în scris, că, dacă va muri fără să aibă urmaşi, pământurile să revină bisericii. Patima pentru Florica este vie în sufletul lui Ion: *„În inima mea tot tu ai rămas crăiasă“*. El se va preface prieten cu George Bulbuc, ca s-o poată vedea. Urmează chiar o scurtă idilă cu Florica, deşi aceasta este măritată cu George Bulbuc. Gelozia lui George Bulbuc, tensiunea acumulată izbucneşte violent, când îl loveşte pe Ion cu sapa.

Dacă în urma conflictului cu Simion Lungu, Ion este certat de preotul satului Belciug, acum el este lăudat şi înmormântat în curtea bisericii ca un ctitor, fiindcă toată averea lui a rămas bisericii. Ion apare parcă dirijat în unele acte ale lui de o voinţă din afară, de un destin, de aceea, deşi profund realist, romanul invită la o meditaţie adâncă pe tema *fortuna labilis*. Finalul are şi o notă clasicistă moralizatoare, urmând parcă linia prozei ardelene inaugurată de Ioan Slavici.

Firul Herdelea este complementar. El urmează viaţa familiei învăţătorului Herdelea, aventurile lui Titu Herdelea cu Roza Lang, activitatea lui ca ajutor de notar, plecarea lui la Sibiu şi apoi în România. Se urmăreşte conflictul învăţătorului Herdelea cu autorităţile maghiare, fiindcă preda în limba română şi nu aderase la politica de maghiarizare violentă a românilor din Ardeal. Pentru că inspectorul şcolar ungur constată această abatere, el este destituit. Sunt arătate farsa alegerilor, falsa democraţie, naivitatea românilor, care luptă ca Grofşoru să devină deputat. Conflictul învăţătorului Herdelea cu preotul Belciug, cu ceilalţi este pentru faptul că dă votul său pentru candidatul ungur. Căsătoria fetelor, a Laurei cu George Pintea, preot român bine conturat ca luptător, şi a celei de a doua fete, Ghighi, cu învăţătorul Zăgreanu sunt ramuri ale acestui fir.

Împletirea celor două fire este continuă, fiecare dezvoltând elementele de conexiune şi conturând noi aspecte ale universului rural românesc de la începutul secolului al XX-lea din Transilvania. Între ele există un raport complementar, fiindcă fiecare urmăreşte alte probleme ale vieţii satului.

b) Romanul *Ion* este realist. Eroii sunt tipuri sociale şi reprezintă categorii sociale: Ion este tipul ţăranului inteligent; Vasile Baciu este tipul ţăranului avar; Alexandru Glanetaşu este tipul ţăranului leneş; Florica, fata lui Maxim Oprea, este ţăranca frumoasă; George Bulbuc este tipul ţăranului bogat, mândru şi violent; preotul Belciug este tipul preotului avar dar şi activ; Titu Herdelea este tipul tânărului cărturar; Grofşoru este tipul avocatului luptător social pentru drepturile românilor. Eroii acţionează în împrejurări tipice: munca la câmp, viaţa în gospodărie, conflictele interetnice, politice, personale, fiindcă tema, eroii, conflictele, subiectul sunt luate din viaţa socială.

Problematica socială şi personală este analizată obiectiv, nuanţat, logic, pe un fir, care intersectează şi elemente neaşteptate sau paradoxale, aşa cum este viaţa autentică. Sunt surprinse şi elementele specificului naţional nu ostentativ, ci implicate cu discreţie. Această atitudine obiectivă este o formă superioară a spiritului critic ce caracterizează realismul. Creaţia şi analiza psihologică sunt interferate şi conturează echilibrat eroii din exterior, dar şi din interior.

Nuanţarea algoritmică a textului lui Liviu Rebreanu, interpretată ca stil cenuşiu de critica impresionistă, este o trăsătură definitorie a tehnicii de roman realist şi este necesar să o evidenţiem pentru înţelegerea artei scriitorului. Vom alege nu algoritmul evoluţiei lui Ion, pe care l-am trasat deja, ci al lui Titu Herdelea într-un fragment, vizând relaţia lui cu Roza Lang. Fiecare cuvânt are o nuanţă: *„Titu umbla după Roza şi n-o putea întâlni“*. Pasul următor al algoritmului este interior: *„nu mai era atât de nerăbdător“*, *„avea o emoţie stranie care-l făcea să nu se prăpădească cu*

firea pentru a o vedea". Este apoi consemnată nuanța că la uşa ei *„îi tremurase inima de fericire"*, cu verbul la trecut, mai exact la mai mult ca perfect. Vine momentul sfărâmării icoanei din el a Rozei, *„cu halat murdar de stambă", „cu părul vâlvoi"*, încât se întreabă *„asta să fie femeia, pe care am iubit-o cu patimă acum abia două luni?"*. Schimonosirea feței eroinei îl uluieşte: *„şi ce frumoasă mi se părea atunci!"*. Se accentuează discuția pe termenul *„dumneata"*, cu care i se adresează, încât Titu constată că *„s-a stins o iubire în sufletul meu"*, apoi *„n-a fost iubire"*, apoi *„un foc de paie"*, apoi, *„n-am iubit-o şi nu m-a iubit"*, apoi *„ne-am mințit"*. După ce ajunge acasă, lovitura decisivă i-o dă doamna Herdelea, care comentează evenimentul *„dacă a fost ea în stare să se țină până şi cu practicantul notarului"*. Titu remarcă reacția, *„un bici de foc"*, care-i arde icoana *„în vreme ce eu o purtam în suflet şi în visuri, ea..."*. Pentru cititorul neavizat sau de joasă competență este un stil cenuşiu, pentru analistul subtil este densitate de nuanțe algoritmice.

Caracterul realist decurge mai ales din faptul că, asemeni lui Balzac, Liviu Rebreanu face un studiu al satului, al țăranului, al problemelor sociale, al raporturilor dintre oameni. Acest spirit scientist, sociologic este o trăsătură a artei lui Liviu Rebreanu. De aceea credem că trebuie receptat textul lui Liviu Rebreanu întotdeauna prin această trăsătură definitorie a realismului obiectiv.

c) Ion este la un anumit nivel *tipic*, fiindcă reprezintă categoria socială a țăranului sărac, care caută să obțină prin mijloace individuale pământul, fiindcă pentru el acesta înseamnă existența, locul în lumea satului, demnitatea. Vasile Baciu şi tatăl său, Alexandru Glanetaşu, s-au căsătorit cu fete bogate din aceleaşi considerente. Din cauză că tatăl său a pierdut treptat pământurile, Ion este aproape silit la această căsătorie cu Ana lui Vasile Baciu, spre a scoate familia din impas. Este un flăcău harnic şi dornic să-şi arate iscusința: *„Era iute şi harnic ca mă-sa. Unde punea el mâna punea şi Dumnezeu mila. Iar pământul îi era drag ca ochii din cap"*.

Lupta din sufletul său între cele două patimi, pentru pământ şi pentru Florica, este urmărită algoritmic de autor până în gândurile eroului. Astfel, când Ana trece să-i ducă mâncare lui Vasile Baciu, Ion gândeşte: *„Aş fi o nătăfleață să dau cu piciorul norocului pentru nişte vorbe"*. Când trece Florica, el o asigură: *„În inima mea tot tu ai rămas crăiasă..."*. Faptul că preotul Belciug îl ceartă în fața satului pentru că a luat trei brazde din pământul lui Simion Lungu îl afectează, ca şi faptul că preotul depune mărturie la tribunal împotriva lui. Se poartă dur cu Ana şi o alungă la Vasile Baciu, iar acesta o bate şi-o alungă la Ion. După ce obține pământurile lui Vasile Baciu, Ana încetează să mai existe pentru el. La nunta Floricăi cu George Bulbuc, Ion joacă aprins cu Florica, ceea ce sugerează că acum

începe pentru el jocul iubirii. Ana înțelege că n-a însemnat pentru Ion decât un mijloc de a obține pământul şi se sinucide. Ion are destinul marcat de moartea ei şi a copilului. Are un scurt episod erotic cu Florica, dar George va afla de întâlnirea lor, când se va face că pleacă la pădure. Se va întoarce pe furiş, îl va lovi pe Ion şi-l va ucide. Finalul este dur pentru toți: Ion moare, George este arestat şi condamnat, Florica îşi petrece viața singură, Vasile Baciu rămâne fără pământuri, Alexandru Glanetaşu devine sărac, fiindcă pământurile lui Ion vor fi luate de biserică.

Ca *arhetip*, Ion apare construit pe principiul primordial pământul. Când se duce să vadă pământurile, după ce le-a obținut, se îmbracă de sărbătoare, îngenunchează şi sărută glia, care-i apare transfigurată în fecioară: *„cum s-a dezbrăcat de zăpadă locul ca o fată frumoasă, care şi-ar fi lepădat cămaşa arătându-şi corpul gol, ispititor“*. Țarina are atracția unei iubite pătimaşe: *„Lutul negru, lipicios, îi țintuia picioarele, îngreuindu-le, atrăgându-l ca brațele unei iubite pătimaşe“*. Este o exteriorizare a patimii din el: *„Îi râdeau ochii, iar fața toată îi era scăldată într-o sudoare caldă de patimă“*. Pentru el, pământul este destinul, esența, fericirea, bucuria de a trăi: *„Fața îi zâmbea de o plăcere nesfârşită“*. Pământul-Mumă ca mit este viața şi moartea: *„şi-n sărutarea aceea grăbită simți un fior rece, amețitor...“, „fiindcă dragostea lui avea nevoie de inima moşiei“*.

Sugestiile de actant rezultă din faptul că i se pare că a devenit puternic, ca un titan, ca un erou din basmele populare: *„Se vedea acum mare şi puternic, ca un uriaş din basme, care a biruit în lupte grele, o ceată de balauri îngrozitori“*. El trăieşte, ca şi Mircea din *Umbra lui Mircea. La Cozia* de Grigore Alexandrescu, comuniunea cu natura: *„şi pământul parcă se clătina, se închina în fața lui“*. Comportamentul lui are ceva de ritual ancestral, o altă înțelegere a lumii, de aceea pare a împlini actul unei voințe din afara lui. Aceeaşi voință din afară pare a determina şi faptul că lasă pământul bisericii, ca o prefigurare a destinului.

d) Titu Herdelea este un *alter ego* al autorului şi de aceea în jurul lui se organizează cel de al doilea fir al romanului. Descrierea drumului de la începutul romanului cu cele două case de la intrarea în sat, a învățătorului Herdelea şi peste drum a familiei lui Ion al Glanetaşului, sugerează cele două fire narative, dar şi două dimensiuni ale universului rural. Maria Herdelea, deşi este fiică de țăran de la Monor, se uită la horă, nu joacă şi spune: *„Mie chiar îmi plac petrecerile poporului“*.

Titu Herdelea este tânărul cărturar român din Transilvania, care învață adevăratele probleme din viața satului, la început ca ajutor de notar, apoi înțelege că rolul său trebuie să fie mai important. În episodul cu Roza Lang, el trăieşte o experiență de viață, ce-l vindecă de naivitate şi-i deschide ochii. Ca ajutor de notar la Gangalău, el vede nedreptățile ce se fac românilor.

Episodul, în care un învățător ungur interzice copiilor români să vorbească românește în recreație, este edificator pentru a arăta cât de sălbatică era politica de maghiarizare a românilor în odiosul Imperiu austro-ungar. El este umilit, când vede că tatăl său votează pentru deputatul ungur, atrăgând după sine şi un grup de țărani români, deşi el îi promisese lui Grofşoru sprijinul. Cele cinci voturi aduse de el au fost decisive pentru candidatul ungur, care nu-l va sprijini, în sensul că va fi apoi destituit de inspectorul ungur, dându-i învățătorului Herdelea o lecție usturătoare.

Titu Herdelea este un personaj simbol, fiindcă sugerează conştiința națională, care renaşte. La serbările Astrei, el îl va cunoaşte pe Liviu Pintea, fratele cumnatului său, şi acesta îl inițiază în culisele vicleniilor politice maghiare. Hotărârea lui de a pleca în România nu este liniară, ci are momente de îndoială, ba chiar paradoxale decizii: *„Nu mai plec nicăieri. Rămân aici“*. Pentru el, trecerea graniței însemna *„fericirea cea adevărată“*. Titu Herdelea reprezintă drumul spre lumină al scriitorului, reprezentant al conştiinței naționale.

Maturitatea lui va creşte în romanul *Răscoala,* unde arta scriitorului atinge apogeul. Drumul de la revoltatul individual, de la tânărul nonconformist dar patriot la ziaristul combativ, la omul capabil să ofere marile concluzii şi decizii ale opiniei publice, şi apoi la scriitorul matur, care dezbate obiectiv, adânc, legic, fenomenele şi problemele sociale, este drumul destinului național, în condițiile social-istorice date. El devine un model, un eşantion al procesului de clarificări ideologice fundamentale, ajungând să reprezinte conştiința socială şi națională la un moment dat.

e) Stilul lui Liviu Rebreanu este realist, sobru, fără figuri de stil. Nu are rigiditatea procesului-verbal, a stilului juridic, pe care-l căuta Stendhal, dar este lapidar, nuanțat şi funcțional. Are acurateţe şi claritate. Astfel, el ştie să urmărească cu subtilitate evoluția eroilor în cele mai delicate situații. Laura simte că în prezența lui Pintea, viitor preot *„îi tremura inima ca sub o mângâiere blândă“* şi îşi spune apoi înduioşată *„mi-e drag!“*. Sora ei, Ghighi, deşi nu poate înțelege cum Laura, *„frumoasă“* şi *„pură“*, poate să se căsătorească cu un *„omuleț“*, care nu ştie să danseze, îi spune ca să-i facă plăcere că o invidiază. Amănuntele nunții sunt prilej de nuanțe. Mirele răspunde la întrebarea protopopului cu un *„da“* de *„răsună biserica“*, iar mireasa cu un *„da“* atât de mititel şi timid, *„parcă i-ar fi fost ruşine să n-o audă lumea“*. Mireasa se schimbă într-o elegantă ținută de călătorie după nuntă şi este emoționată de urările nuntaşilor. Plânsul doamnei Herdelea, dar şi al miresei, este comentat cu un dicton *„ca să se adeverească vorba că nu s-a pomenit mireasă, care să nu plângă puțintel“*. Totul este consemnat simplu, lapidar, dar când trăsura pleacă, batista albă a Laurei flutura neobosită *„ca o aripă speriată“*. Este un exemplu de a arăta funcționalitatea

metaforei epice în sobrietatea stilului. La fel epitetul *„speriate“*, din expresia: *„ferestrele speriate“*, notează subtil trăirea eroinei la despărțirea de casa părintească: *„Pânza stranie de fum albastru,“* când Laura contemplă satul, de care se desparte, este sugestivă, pentru că el devine pentru ea trecutul, amintirea. Trăirea eroinei este reacția că *„ar vrea să sară din trăsura, care o zmulge din lumea tinereței“*, *„cu ochii plini de lacrimi“*. Cuvântul lui George *„te iubesc“* o răscoli adânc. Stilul lui Liviu Rebreanu este robust, sincer, are adâncime, sensibilitate. Cuvântul capătă la el valoare *„ca un colan de platină cu o cruciuliță de aur“*, așa cum este darul, pe care George Pintea îl dă Laurei.

49.2. Liviu Rebreanu — *Pădurea spânzuraților*

a) Romanul *Pădurea spânzuraților* are ca **temă** războiul pentru desăvârșirea unității și independenței naționale.

Ideea este că trezirea conștiinței naționale a românilor din Transilvania devenise un proces fundamental ireversibil.

Subiectul romanului urmărește în paralel războiul social-istoric cu războiul interior pentru trezirea, formarea și desăvârșirea conștiinței naționale. Eroul principal, Apostol Bologa, are un nume simbolic. Romanul începe cu momentul de intrigă, când lumina, simbol al conștiinței, trece ca o ștafetă din privirea ofițerului ceh, cu nume sugestiv Svoboda (libertate), în sufletul lui Apostol Bologa și declanșează trezirea conștiinței. Până atunci, Apostol Bologa luptase cu eroism pentru odiosul Imperiu austro-ungar, înșelat în naivitatea lui de lozincile militariste șovine. El pleacă pe front, deși nu era concentrat, ca voluntar, ca să-i dovedească logodnicei sale Marta că nu este laș. Romanul este deci în primul rând al războiului interior. Bologa urmărește *„cu inima strânsă“* execuția ofițerului ceh și este fascinat *„de ochii lui mari și fierbinți“*, *„încât se făcu roșu de luare aminte“*. Este așa de emoționat, *„încât își auzea bătăile inimii ca niște ciocane“* și nu înțelege degetul destinului, fiindcă *„o mirare neînțeleasă îi clocotea în creieri“*; *„El simți limpede că flacăra din ochii condamnatului i se prelinge în inimă ca o imputare dureroasă“*. Fața ofițerului ceh îi apare *„înfrumusețată de o dragoste uriașă“*. El înțelege că această lumină interioară a conștiinței nu poate fi stinsă de moarte, *„privirea își păstra strălucirea însuflețită, parcă nici moartea n-ar fi în stare s-o întunece sau s-o nimicească“*.

Toate argumentele, care până atunci în mintea lui justificau execuția, se risipesc și, ajuns în camera lui, privirea lui Svoboda o vede din nou: *„în tavanul cu grinzi negre se iviră întâi, ca niște sclipiri fără rost apoi tot mai lămurit, ochii omului de sub șireang, cu privirea mândră, tulburătoare, ca o chemare, în al cărei foc straniu valurile de argumente se topeau neputincioase“*. Toate lozincile cazone: *„Patria este datoria“, „războiul e*

adevăratul izvor de viaţă şi cel mai eficace mijloc de selecţie", îi apar ridicole şi se miră *„cum nu mi-am dat seama oare că o formulă neroadă nu poate ţine piept vieţii niciodată?"*. Războiul în care luptase şi luase trei medalii i se pare odios. Pentru ordonanţa sa, Petre, *„războiul este pedeapsa lui Dumnezeu"*. Ideea lui îl pune pe gânduri pe Apostol Bologa: *„Moartea nu-i o pedeapsă. Viaţă e pedeapsa. Numai chinurile trupului şi suferinţele îndreaptă pe om spre mântuirea sufletului"*. Discuţia cu Petre îl înduioşează, apoi simte *„cum îi creşte inima, cum bate năvalnic şi cum bătăile ei se încheagă într-un cântec de biruinţă"*, fiindcă *„o dragoste mare îi înfioară sufletul"*.

Renaşterea el o trăieşte intens, inima îi era plină de un sentiment mângâietor: *„De acum începe o viaţă nouă! se gândea mereu cu bucurie"*. Când află de la căpitanul Klapka că vor fi mutaţi pe frontul românesc, este cuprins de disperare. Distruge reflectorul, simbol al luminii exterioare, şi simte izvorând în el o lumină interioară.

După discuţia cu generalul Karg, când îşi exprimă hotărât conştiinţa naţională, spunându-i că se află într-o imposibilitate morală de a lupta împotriva conaţionalilor săi, se hotărăşte să dezerteze. Atacul neaşteptat al ruşilor, rănirea lui gravă îl împiedică să-şi realizeze hotărârea. Stă în spital cu ofiţerul ungur Varga şi acesta îşi dă seama de mutaţiile petrecute în mintea lui Apostol Bologa. Revenit pe front, nerefăcut, este îngrijit de Ilona, de doctorul Mayer, de Petre. Obţine cu greu un concediu de convalescenţă. Pleacă la Parva, unde este indignat de comportamentul frivol al Martei şi rupe logodna. Întors pe front, trăieşte un scurt episod erotic cu Ilona, fiica groparului Vidor. Încearcă să dezerteze, dar este prins de Varga, care-l urmărea. Este deferit curţii marţiale şi condamnat la moarte, cu tot sprijinul lui Klapka. Trăieşte o înstrăinare de lume. Moartea lui este simbolică, fiindcă execuţia are loc dimineaţă, prevestind zorile, adică dobândirea independenţei naţionale şi refacerea unităţii naţionale, pe care imperialismul maghiar şi austriac nu le mai putea împiedica.

b) Metafora din titlul romanului *Pădurea spânzuraţilor* este explicată de căpitanul Klapka, care povesteşte cum în Cehia ofiţerii cehi patrioţi au fost ucişi de regimul şovin austro-ungar, făcând o pădure de spânzuraţi. În ochii lor Klapka vede, ca şi Apostol Bologa, o strălucire neobişnuită: *„m-am uitat bine în ochii lor, străluceau cumplit, ca nişte luceferi prevestitori de soare şi atât de măreţ şi cu atâta nădejde, că toată faţa lor părea scăldată într-o lumină de glorie"*. De aceea Klapka simte *„că este frate cu cei strălucitori de sub ştreang"*. Este o proiecţie a dramei lui Apostol Bologa în alt spaţiu.

Apostol Bologa este un erou realist tipic, reprezentând o categorie socială, aceea a românului din Transilvania, silit să lupte împotriva destinului său național.

Pe această structură de *cronotop*, adică de erou realist profund reprezentativ pentru un anumit timp şi spațiu, Liviu Rebreanu ştie să implanteze elementele definitorii ale actantului. Apostol Bologa pare a împlini un destin hotărât din afara lui de o voință dumnezeiască, este construit pe legea iubirii, profund creştină, şi trăieşte conştientizarea prin ideologemul *„lumina"*. De aceea, după ce loveşte reflectorul, lumina din afară i se mută în suflet: *„În loc de răspuns în suflet îi răsări deodată lumina albă, pe care o gâtuise adineaori strălucind ca un far într-o depărtare imensă şi strălucirea i se părea, când ca privirea lui Svoboda sub ştreang, când ca vedenia, pe care a avut-o în copilărie, în biserică, în fața altarului, sfârşind rugăciunea către Dumnezeu."*

El îi spune căpitanului Cervenco *„că lumina este în interior fiindcă în suflet, în lumină, i se călea mântuirea"*.

Cinstit într-o lume de vicleni, Apostol Bologa face ceea ce-i spune locotenentului socialist Gross. Remarcăm această profundă concordanță între ceea ce face, ceea ce spune şi ceea ce gândeşte eroul, ca semn al desăvârşirii, al stadiului de conştiință. Klapka îl felicită pentru curaj, dar îl previne că va fi urmărit, încearcă să-l oprească de a dezerta, dar, văzându-i hotărârea, îl înțelege şi-şi ia rămas-bun de la el.

Atacul rus şi rănirea sa gravă îl determină pe Bologa să-şi amâne hotărârea. Trezirea conştiinței naționale înseamnă transformarea omului într-o forță, pe care nimeni şi nimic nu o poate împiedica să se manifesteze: *„Azi simt c-am descoperit o comoară nouă şi trebuie s-o apăr cu orice jertfă!"*. Lupta sa interioară o comunică lui Klapka: *„Crezi că mi-a fost uşor să-mi dezbrac trecutul ca pe-o haină murdară şi să rămân gol în mijlocul furtunii„?* El nu se sfieşte să-i spună locotenentului Varga: *„Lege, datorie, jurământ sunt valabile până în clipa, când îți impun o crimă față de conştiința ta"*, fiindcă nici o *„datorie din lume n-are dreptul să calce în picioare sufletul omului"*.

Tăria cu care îi spune generalului Karg: *„Niciodată n-am fost laş, excelență, şi deci am să vă mărturisesc şi acuma că în sufletul meu s-a prăbuşit o lume"*, adică lumea autoritarismului militarist şovin austro-ungar. Această rupere interioară o evită Apostol Bologa şi afirmă cu hotărâre în fața lui Constantin Boteanu: *„Când omul are un ideal, înfruntă toate greutățile!"*. El acceptă ideea preotului că *„Idealul nostru e Dumnezeu"*. Rănit fizic pe front, este rănit şi lăuntric de Marta. Ea trece cu un ofițer ungur prin fața casei lui şi atunci el vede, din turla bisericii, razele ce izvorau din trupul crucii, *„parcă lumina lor orbitoare şi triumfătoare ar fi*

încercat să-l sfideze sau să-l dojenească, tocmai în momentele, când creierii lui se frământau cu necredința ființei, care i-a frânt în două viața".

El vede crucea de pe mormântul tatălui său şi cuvintele lui îi stăruie în minte: *„nu uita niciodată că eşti român"*. Această lumină-ideologem devine coordonata lui interioară: *„În acelaşi timp flacăra ardea mai albă în sufletul lui, ca un rug luminos, care-i mistuia trecutul şi-i zămislea viitorul"*. El trăieşte *„o stare de fericire fierbinte"*, adică el cunoaşte *„iubirea adevărată, adâncă, mântuitoare..."* şi nu cea vicleană, lumească a Martei, care l-a împins la moarte.

c) Dimensiunea de conştiinţă creştină, ca forma cea mai înaltă a conştiinţei naţionale, este trăită de Apostol Bologa în final: *„Simţea în sufletul său pe Dumnezeu, precum sufletul său se simţea în Dumnezeu."* El înțelege această naştere a doua oară: *„Sufletul meu a regăsit pe Dumnezeu"* şi are *„o flacără de fericire în ochi"*.

Legea Iubirii, ca esență a creştinismului, este una din problemele romanului, este cauza renaşterii lui Apostol Bologa, este lumina, este înțelegerea nouă a lumii. La începutul romanului, iubirea are un aspect personal, lumesc, sub forma dragostei pentru Marta şi pentru ea pleacă pe front, fiindcă *„e convins că prin acest gest i-ar putea dobândi sufletul întreg"*. Când o găseşte cu un ofițer ungur şi rupe logodna, constată cu amărăciune că a plecat pe front: *„numai ca să-i îndeplinească un capriciu şi-a pus inima în fața gloanțelor. Pentru un capriciu. Atât de mult a iubit-o!"*.

El se rupe, se distanțează de lume prin iubirea față de Dumnezeu şi de aceea, când problema va fi discutată de ceilalți ofițeri, distanța dintre ei este un test al sufletului lor. Pentru Cervenco: *„Numai în suferință creşte şi rodeşte iubirea cea mare, cea adevărată şi biruitoare... Iubirea, oameni dragi, iubirea..."* Pentru locotenentul Gross: *„ura şi numai ura va stârpi nedreptatea"* şi Apostol Bologa îi dă replica: *„Pe ură nu poți clădi"*.

Dragostea este şi esența comportamentului doamnei Bologa. Dragostea este subiectul discuției lui Klapka, fiindcă cehii care *„străluceau cumplit ca nişte sori prevestitori de soare"* sunt, de fapt, nişte mucenici şi de aceea *„fața lor părea scăldată într-o lumină de glorie"*. Aceeaşi iubire o trăieşte Apostol Bologa, când stă de vorbă cu Petre: *„O dragoste mare îi înfioara sufletul"*. Pentru Apostol Bologa, lipsa lui Dumnezeu ar face ca viața să fie un chin cumplit. De aici discuția lui cu locotenentul Gross: *„Cine crede aievea e unit cu Dumnezeu aici ca şi dincolo"* şi mai apoi: *„Dacă Dumnezeu e pretutindeni n-ai nevoie să alergi la El forțând zăvoarele morții"*. Punctul de vedere al locotenentului Gross este că *„iubirea creştină este o minciună iar ura va zdrobi minciuna care otrăveşte lumea!"*. Este punctul de vedere al ideologiei comuniste, care s-a transformat într-o

realitate socială. Gross îl acuză pe Bologa de ipocrizie, fiindcă lui i se pare că patriotismul, conştiinţa naţională, care se trezeşte în el, este şovinism. Gross vede totul pe dos,fiindcă este căzut în iadul gândirii sataniste marxiste.

Ideea lui Cervenco *„a iubirii pentru iubire"* transformă legea iubirii într-un concept filosofic, absolut, ceea ce este altceva decât iubirea creştină, pe care o trăieşte Apostol Bologa, nepotul protopopului Groza.

Extazul, care-i inundă fiinţa, atunci când rănit fizic este lovit de Marta cu ipocrizia ei frivolă, este un extaz mistic. Liviu Rebreanu ştie să-şi ducă eroul până la pragul comuniunii cu Dumnezeu. De aceea Apostol Bologa este un actant, care nu face voia lui, ci o voinţă din afara lui. De aceea romanul este de nivel creativ emergent.

Ca roman de război, social-istoric, având tema, eroii, conflictul, subiectul luate din realitatea social-istorică, *Pădurea spânzuraţilor* este un roman realist. Accentele de critică socială, ieşite din discuţiile eroilor, din comportamentul lor, indică o profundă aderare a scriitorului la estetica realistă.

Ca roman al conştiinţei, de problematică, considerând că tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de conştiinţă, ca formă supremă a cunoaşterii de sine, *Pădurea spânzuraţilor* este un roman expresionist. Eroul principal, Apostol Bologa, este mai mult decât un arhetip, este un actant al conştiinţei naţionale şi creştine. El pare a împlini o voinţă din afara lui, de aceea nu-l interesează decât împlinirea acestei voinţe, a acestui destin. Prezenţa lui Boteanu, colegul său, preot, care-l asistă în momentele de grea cumpănă, discuţiile purtate cu el sunt deplin revelatoare în acest sens.

49.3. Liviu Rebreanu — *Răscoala*

a) Romanul *Răscoala* are ca **temă** revoluţia burghezo-democrată în momentul ei cel mai important, când burghezia preia puterea politică. **Ideea** este că o societate parazitară, ca societatea feudală românească, reprezentată de monarhia absolutistă prusacă a dinastiei de Hohenzollern, este sortită pieirii.

Subiectul îl constituie evenimentele de la 1907, pe care autorul le va analiza cu luciditate. Momentul de la 1907 este creat de burghezia în ascensiune, pentru a pune mâna pe puterea politică. Ea deţine majoritatea parlamentară, dar nu şi investitura parlamentară pentru a face guvernul, adică de a prelua puterea politică. De aceea agită masele prin presă, fiindcă ţărănimea, nemulţumită de pierderea pământurilor obţinute prin reforma lui Alexandru Ioan Cuza, este gata de revoltă. La un butoi de pulbere trebuie doar un chibrit. De aceea, ca în toate revoluţiile, burghezia a ridicat masele,

a preluat puterea politică şi apoi a reprimat masele. Acesta a fost rolul sadic al partidului liberal.

Miron Iuga, reprezentantul conştiinţei clasei feudale, exprimă exact acest mesaj al romanului: *„Promit averea noastră ţăranilor ca să stârnească duşmănie între noi şi ţărani. Ce le pasă lor dacă astfel se dă foc ţării? Pentru ei nu există interesul ţării ci numai interesul partidului lor. Sunt stăpânii oraşelor care ne exploatează cum vor. Nu le ajunge. Pe noi nu ne-au putut subjuga prin băncile şi creditele lor, nici prin industria lor. Numai noi le mai rezistăm şi pentru că nu au izbutit să ne doboare altfel, iată-i apărătorii ţăranilor împotriva noastră, ei care n-au trecut bariera oraşelor de frică să nu-şi mânjească ghetele. Vor să împartă pământurile noastre ţăranilor, dar nu se gândesc să împartă cu nimeni beneficiile fabricilor şi băncilor lor. În fond vor să decapiteze pe ţărani omorându-ne pe noi, căci turma ţărănească fără păstori va fi pe urmă complet la cheremul lor.“* Miron Iuga exprimă exact punctul de vedere al clasei feudale. El vede bine consecinţele pierderii puterii şi de aceea pentru el modul cum acţionează burghezia este o trădare de ţară: *„Ce fac ei nu-i politică, e crimă“*. Adevărul acestor cuvinte va fi confirmat de desfăşurarea evenimentelor: *„Îţi face impresia unei destrăbălări uriaşe“*. Este exact ceea ce se petrece în contemporaneitate, când burghezia comunistă s-a transformat rapid într-o burghezie trădătoare a intereselor naţionale.

b) Caracterul realist al romanului *Răscoala* se exprimă, în primul rând, prin faptul că eroii reprezintă categorii sociale şi acţionează în împrejurările revoluţiei burghezo-democratice.

Miron Iuga este tipul boierului autoritar. Fiul său, Grigore Iuga, este liberal. El înţelege necesitatea reformelor pentru a face ca tensiunile sociale să scadă. De aici conflictul cu tatăl său. Nadina Iuga, soţia lui, este varianta feminină a parazitului. Mondenă, răsfăţată, capricioasă, rafinată, imorală, fără minte, va sfârşi printr-o moarte violentă. Gogu Ionescu, vecinul de moşie dar şi rudă, este boierul parazit, monden.

Grupul social al arendaşilor este mai slab reprezentat. Ştefănescu este tipul arendaşului curajos, un fost militar, nu se teme de moarte, ştie ce să vorbească ţăranilor şi de aceea aceştia îl silesc să plece. Platamonu reprezintă categoria arendaşilor abuzivi. Vrea să cumpere moşia Nadinei. Cozma Buruiană este arendaşul servil, ataşat clasei feudale.

Grupul social al reprezentanţilor statului este la fel de bine diferenţiat. Prefectul Boierescu, conservator, moşier, este conciliant, demagog, caută să-i împace pe ţărani cu boierii. Prefectul Baloleanu este demagogul politic, care strigă pentru drepturile ţăranilor din Amara, dar pe care tot el îi împuşcă, fiindcă l-au ascultat şi s-au răsculat. Tănăsescu este ofiţerul

abuziv, fără scrupule, forța de șoc a clasei la putere. Nu șovăie să-i împuște pe țărani.

Grupul țăranilor ne apare diferențiat, individualizat, nu ca o masă amorfă ci vie. Eroii sunt caractere puternice. Trifon Guju este tipul țăranului violent, sare la boierul Miron Iuga cu obrăznicie și este împușcat. Chirilă Păun este tipul țăranului răzbunător. Fiul arendașului Platamonu i-a sedus fata și el îl mutilează. Toader Strâmbu este violent, laș, imoral; el o ucide pe Nadina Iuga. Luca Talabă este tipul țăranului blând. Ion Pravilă este primarul oportunist. Petre Petre este țăranul cel mai reprezentativ pentru categoria socială, acumulând parcă trăsăturile de prototip.

Grupul intelectualilor este restrâns la Titu Herdelea, ziaristul cinstit, care caută să ia partea țăranilor și ajunge la un conflict cu militarii. Ziaristul Roșu apreciază lucid consecințele monstruoasei coaliții, după rocada puterii, când liberalii și conservatorii se pupă în parlament. Învățătorul Nicolae Dragoș ia partea țăranilor și caută să-i ajute, dar este arestat.

Din însumarea lor rezultă o frescă amplă, vie, realistă, de mare pătrundere într-o permanentă mișcare. Evenimentele sunt urmărite atât în capitală, în parlament, în rândurile clasei feudale, cât și în satele țăranilor, într-un permanent contrapunct, într-o alternanță bine regizată.

Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea social-istorică. Se surprinde lupta pentru pământ a țăranilor. Aflând că Nadina vrea să vândă moșia Babaroaga, țăranii vor s-o cumpere, dar n-au cu ce și vin la oraș ca să ceară sprijin de la autorități. În acest sens, Baloleanu vrea să-i ajute, dar nu face de fapt nimic. Boierul Miron Iuga vrea s-o cumpere și-i explică destul de dur lui Grigore că o moșie flancată de țărani, care au pământ, nu mai este rentabilă, fiindcă țăranii nu mai vin să lucreze, decât în condițiile puse de ei. De aici atitudinea lui dură: *„Mulțimii îi trebuie bici și frâu“*. Se surprind petrecerile organizate de reprezentanții clasei dominante, aservirea armatei, presei, parlamentului, administrației, justiției.

Caracterul realist al romanului este definit și prin atitudinea critică a autorului. De aici la transformarea romanului într-un act de elaborare științifică nu este decât un pas. Scriitorul s-a documentat, a mers pe teren, a stat de vorbă cu participanții la răscoală, a făcut o anchetă sociologică, ceea ce denotă caracterul scientist.

Creația se îmbină structural cu analiza psihologică mai ales în momentele când este pusă în mișcare masa, care nu mai apare unitară, ci diferențiată. Astfel, când țăranii pătrund în conacul lui Miron Iuga, acesta îi ceartă în loc să împace lucrurile. El este construit ca o voce ideologică a clasei dominante. Expresiile și gândurile lui îl definesc ca lucid. El înțelege să apere interesele sale de clasă. De aceea se opune ca țăranii să obțină pământ: *„O moșie flancată de țărani e condamnată la moarte“*. Miron Iuga

le spune ferm țăranilor: *„vreți voi pământ dar vreau şi eu“*. El este, ca boier autoritar, un caracter de tip social, dar şi un prototip, fiindcă reprezintă conceptul de autoritate: *„Mulțimii îi trebuie stăpân şi frâu, altfel vine anarhia!“*. Când țăranii se răscoală, el constată lucid: *„în câteva zile au ajuns să dărâme toate zăgazurile autorității“*. El crede că puterea trebuie menținută de clasa feudală prin autoritate: *„toate devastările şi toate destrăbălările ultimelor zile au fost numai concluzia inerentă a unor permanente abdicări de la autoritate“*. El crede în autoritatea lui şi rămâne la moşie, deşi ar fi fost mai bine să plece, fiindcă trăieşte convingerea că unde şi când va fi prezent dânsul, *„oamenii se vor sfii a trece la prădăciuni“*. Când Trifon Guju îl înfruntă cu obrăznicie, el va fi depăşit de situația încordată, îşi va pierde luciditatea şi îl va împuşca pe Trifon Guju. Va fi ucis. Liviu Rebreanu arată foarte exact că răscoala a avut un caracter obiectiv, determinat de profundele contradicții sociale, dar şi un caracter subiectiv, determinat de abuzurile, de comportamentul celor implicați în conflictul social.

Caracterul unicat al situațiilor dă romanului originalitate. Astfel, după ce îl împuşcă pe Trifon Guju, Miron Iuga trăieşte o satisfacție *„care-i îngraşă inima“*. O măciucă îl loveşte în cap cu atâta sete *„că se auzi împrejur un pârâit“*. Deşi mort, el rămâne în picioare, fiindcă *„țăranii înghesuindu-se să-l lovească parcă-l sprijineau să nu cadă“*.

Reacția mulțimii este surprinsă poetic: *„Mulțimea, frământată ca o baltă răscolită de o furtună năprasnică, se îndoia când încoace, când încolo, căutând parcă să-şi descarce mai repede furia ce o sugruma“*. Caracterul simbolic al momentului morții lui Miron Iuga este subliniat: *„Țăranii, îmbrâncindu-se fără odihnă, treceau peste trupul lui, îl călcau în picioare, apăsându-l şi frământându-l cu pământul, în care îşi înfipsese din viață toate rădăcinile“*.

Nuanțarea, ca tehnică realistă, este uşor de urmărit în scena în care Petre este chemat de Mărioara, care-i spune că țăranii l-au ucis pe Miron Iuga. Reacția lui este spontană: *„Fără altă vorbă îşi curmă lucrul şi porni grăbit, aproape fugind“*. Pe drum se gândeşte că el *„singur n-are să se poată lupta cu tot satul şi nici să oprească pe oameni de-a se răcori“*. După ce vede pe Miron Iuga mort şi-i scoate pe țărani din casă, vrea să-i oprească pe aceştia să distrugă conacul construit de Grigore Iuga pentru Nadina. Când vede fotografia Nadinei, care-l privea cu dispreț, el se înfurie şi loveşte cu barda portretul: *„... zgomotul sticlei zdrobite păru o tânguire prelungă şi înțepătoare. Cioburile împroşcau din locul loviturii ca stropii de sânge dintr-o rană“*. Apoi Petre este cel care-i îndeamnă pe țărani să distrugă: *„Dați băieți, ce stați! răcni Petre cu ochii însângerați de mânie“* şi să dea foc. Este aceeaşi tehnică, pe care am remarcat-o şi în romanul *Ion,*

când un erou, pe două pagini, își schimbă atitudinea și comportamentul într-o logică interioară surprinsă cu multă artă, dovedind calitățile de analist ale autorului.

Titu Herdelea este cel care în discuția de la conac, după îngroparea lui Miron Iuga, trage concluziile: *„Dumneavoastră care reprezentați statul și aveți la dispoziție toată puterea statului, dumneavoastră nu vă e permis să cădeți în vina țăranilor, care au călcat legile și au săvârșit crime. Călcând legile, săvârșiți și dumneavoastră crime iar crimele dumneavoastră sunt mai grele, pentru că le săvârșiți sub scutul statului și abuzând de forțele lui de constrângere"*. Replica lui Baloleanu este machiavelică: *„Legal și drept este orice contribuie la menținerea și întărirea statului"*. Ideea că legea învinge revoluția. *„Numai fărădelegea provoacă și propagă revoluțiile!"* este, de fapt, esența spiritului critic al autorului, fiindcă toate revoluțiile sunt o încălcare a legii, care apără interesele unei clase împotriva altei clase sociale.

c) Problema pământului este principala problemă dezbătută în roman. În funcție de această problemă, eroii se diferențiază. Pentru Miron Iuga pământul este proprietate, privilegii, dreptul său, autoritatea, semnul apartenenței la o anume clasă socială, la o anumită ideologie și conștiință socială. Pentru Nadina Iuga pământul este o povară, de care ar vrea să scape. Arendașii, ca Platamonu, consideră pământul ca semnul stabilității și al siguranței, fiindcă proprietarul poate să-și schimbe oricând arendașul. Pentru oamenii politici ca Baloleanu, pământul este subiect de manevre politice. Pentru țăranii ca Serafim Mogoș, Chirilă Păun, Petre Petre, pământul este o sursă de existență demnă, un loc în lumea satului, un rost. Chiar primarul Pravilă, care are pământ, vine cu țăranii la conac, fiindcă speră să primească pământ.

Pentru Titu Herdelea pământul este sursa contradicțiilor sociale. De aceea, când vine la Amara cu Grigore Iuga, îl întreabă: *„Dar pământurile oamenilor unde sunt?"*. Chiar Grigore Iuga ar vrea să atenueze contradicțiile sociale, permițându-le țăranilor să cumpere pământ. De aceea o roagă pe Nadina Iuga să-i primească pe țărani, fiindcă aceștia vor să cumpere și ei Babaroaga. Miron Iuga însă nu vrea să permită țăranilor să aibă pământ, fiindcă astfel n-ar mai veni să lucreze pentru el. Pentru Ilie Rogojinaru pământul este un mijloc de îmbogățire. El îi spune lui Grigore Iuga: *„Lăsați-i să muncească, nu-i obișnuiți să aștepte să le dea statul ce nu sunt în stare să agonisească ei prin muncă"*, fiindcă: *„Dacă mâine îi dați pământ de pomană, are să vă ceară pe urmă vite și unelte de pomană, pe urmă bani de pomană..."*

Țăranii au căpătat pământ, dar într-o altă formă decât l-au dorit, așa cum i-o spune ziaristul Roșu lui Titu Herdelea: *„Victimele sunt aruncate în*

gropi colective, fără cruce, să nu lase nici o urmă", fiindcă *„ interesele ţării cer ca atâtea milioane de ţărani să muncească flămânzi şi goi, pentru a procura câtorva mii de trântori bogăţiile, care să fie risipite în lux"*. Dacă pentru boieri pământul le asigură o viaţă parazitară, pentru Stelian Halunga, specialistul, care-i administrează moşia lui Grigore Iuga, pământul este o profesiune, o problemă de viaţă.

d) Stilul lui Liviu Rebreanu este sobru, realist, nuanţat, obiectiv, cu epitete, metonimii, simboluri strict funcţionale. Analiza are o gradaţie a evenimentelor interioare, cu un ritm algoritmic logic, care pune în paralel viaţa interioară cu cea socială a eroilor. El ştie să asimileze neologismele, dar şi elementele limbii populare, într-o sintagmă de maximă expresivitate: *„Pleacă sănătos şi să ne vedem, când ne-om vedea ceafa"*, îi spun ţăranii lui Ştefănescu, că *„te-am păscut noi"*. Replicile acestuia sunt tot sugestive: *„că mă lăsaţi pe drumuri, lipit pământului"*.

Metaforele, simbolurile, comparaţiile au un context unic, expresiv: *„cioburile împroşcau din locul loviturii ca stropi de sânge dintr-o rană", „câţiva ţânduri îl plezniră peste obraji zgâriindu-l ca nişte gheare*", *„flăcările mari izbucniră prin acoperiş ca o coroană luminoasă", „mulţimea frământată ca o baltă răscolită de furtună"*.

Epitetul primeşte o valoare deosebită. Petre Petre, venit să-i potolească pe ţărani, devine violent după ce vede portretul Nadinei, şi îi aminteşte rolul pe care l-a avut în uciderea ei, fiind un conducător al răscoalei: *„Daţi băieţi ce staţi! răcni Petre cu ochi însângeraţi de mânie"*; *„Glasul i se uscă în gâtlej, numai buzele i se mişcau arse*".

Focul din exterior este exprimarea unui foc interior.

Ca şi în romanul *Ion,* acţiunea romanului *Răscoala* are două mari secvenţe: *Se mişcă ţara* şi *Focurile,* începe cu elementul de intrigă, adică discuţia din tren despre pământ între Grigore Iuga, Simion Modreanu şi Ilie Rogojinaru şi se încheie cu plecarea lui Grigore Iuga din Bucureşti, unde în gară are o nouă întâlnire cu Ilie Rogojinaru, în care fiecare-şi expune concluziile la premizele din discuţia de la începutul romanului. La această tehnică de roman sferoidal se adaugă tehnica algoritmică a analizei psihologice, precum şi o stratificare pe trei fire narative: Miron Iuga, Petre Petre, Titu Herdelea, prin care se fac ramificaţii în clasa dominantă, în structura satului şi în viaţa oraşului, a parlamentului, în politică şi presă.

Romanul *Răscola* este punctul de vârf în creaţia lui Liviu Rebreanu, alături de el stau *Ion* şi *Pădurea spânzuraţilor*.

50. Liviu Rebreanu — reprezentant al realismului

50.1. Principalele tendințe în dezvoltarea realismului românesc

a) realismul liric sau de factură romantică este reprezentat de Ion Creangă, Duiliu Zamfirescu, Mihail Sadoveanu, Geo Bogza, Zaharia Stancu.

b) realismul de factură clasicistă are ca reprezentanți pe Ioan Slavici, Alexandru Odobescu, Barbu Ştefănescu Delavrancea, George Călinescu.

c) realismul critic obiectiv este reprezentat de Nicolae Filimon, I.L.Caragiale, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Ion Agârbiceanu, Gala Galaction, Cezar Petrescu.

50.2. Caracterul realist al universului social creat de Liviu Rebreanu

a) eroi reprezentativi ai unor categorii sociale:

– Ion – țăranul sărac care vrea să aibă pământ ca şi Vasile Baciu, Alexandru Glanetaşu.

– Ana – blândă, harnică, nefericită, ca şi Zenovia, o zestre şi o forță de muncă.

– Titu Herdelea – naiv, patriot, inteligent; reprezintă cărturarul în formare din aceeaşi categorie cu Grofşoru, Pintea, Zăgreanu.

– Petre Petre, țăranul angajat în lupta socială, reprezintă aceeaşi categorie socială ca: Toader Strâmbu, Melinte Heruvimu, Serafim Mogoş, Trifon Guju.

– Miron Iuga reprezintă clasa feudală. Din această categorie mai fac parte Grigore Iuga, Nadina Iuga, Gogu Ionescu.

– Apostol Bologa – patriotul român în procesul de formare a conştiinței de neam.

b) împrejurări tipice – mod de a reliefa problematica socială:

– căsătoria pentru pământ *(Ion)* sau obținerea pământului prin violență *(Răscoala)*.

– munca istovitoare la câmp *(Ion)* – anarhia şi apoi continuarea muncii istovitoare *(Răscoala)* – bătaia țăranilor – agitațiile provocate de presă.

– incendierea conacelor – uciderea unor boieri şi arendaşi – forme de exprimare a conflictului social – compromisurile din parlament.

– înăbuşirea violentă a răscoalei – războiul social.

– războiul național – distrugeri, silnicii, execuții *(Pădurea Spânzuraților)*.

c) tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială:

– conflict social în *Răscoala* – între țărani şi boieri – Miron Iuga – Trifon Guju.

– conflict național în *Pădurea spânzuraților* – români și Imperiul Austro-Ungar.

– conflict personal în *Ion* – între Ion – Vasile Baciu și apoi George Bulbuc – Ion.

– conflict politic în *Răscoala* – liberali și conservatori.

– subiectele – *„o suită de felii de viață“,* deci realiste.

d) atitudinea realist-critică determinată de conflictele sociale:

– față de coaliția burghezo-moșierească – *Răscoala*.

– față de autoritarismul imperialist austro-ungar: *Pădurea spânzuraților.*

– față de unele personaje: Gogu Ionescu — laș; Ion — pătimaș; Roza Lang — imorală; Zaharia Herdelea — laș; Varga — viclean; Karg — brutal, ipocrit.

e) scientismul – o concepție realist-științifică despre locul literaturii:

– documentare pe teren – *Răscoala* – o înțelegere obiectivă a fenomenelor sociale.

– Miron Iuga vede mișcarea țăranilor ca moment al revoluției burghezo-democrate.

– Apostol Bologa – trezirea conștiinței naționale, un proces legic.

f) procedee realiste – creația, analiza psihologică:

Creația – eroii sunt bine individualizați și au autonomie față de autor – țăranii nu sunt o masă nediferențiată, ci fiecare țăran este bine conturat – Melinte Heruvimu, Toader Strâmbu, Trifon Guju, Serafim Mogoș, Ion Pravilă sunt caractere reprezentative pentru categoria socială țăranul.

Analiza psihologică – identitatea dintre gândire, cuvânt și faptă – Apostol Bologa – față de generalul Karg.

g) teme realiste: – satul și țăranul – *Ion* și *Răscoala.*

– războiul – *Pădurea spânzuraților*.

– conștiința – *Ciuleandra, Pădurea spânzuraților.*

50.3. Valori creative în textul romanelor lui Liviu Rebreanu

a) nivelul expresiv este exprimat prin nuanțare, contextualizare, metafore, simboluri, metonimii, epitete cu valori noi;

b) nivelul productiv este realizat prin tipizare, analiza psihologică, tehnica sferoidală de roman, *„alegerea feliilor de viață“*, tematică, eroi reprezentând categorii sociale ca Melinte Heruvimu, Toader Strâmbu, Serafim Mogoș, Raul Brumaru;

c) nivelul inventiv este realizat prin folosirea tehnicii algoritmice în analiza psihologică pentru a construi eroi ca Titu Herdelea, Petre Petre, Nadina Iuga, care au evoluții interioare netipice; prin problematizare.

d) nivelul inovativ este realizat prin mitizarea eroului ca atunci când Ion sărută pământul şi i se pare că este titan, că operează un ritual străvechi al pământului-mumă, transformându-l într-un arhetip pe principiul pământ;

e) nivelul emergent care constă într-o înțelegere legică a fenomenului social şi o foloseşte în construirea unor eroi la nivel de actanți ca Miron Iuga şi Apostol Bologa. Apare ideologemul *lumină*, care generează structura romanului *Pădurea spânzuraților* şi ideologemul *pământ* în structura romanului *Răscoala.* Eroii Ion (țăranul), Miron Iuga (boierul) reprezintă conştiința claselor feudale, iar Apostol Bologa — trezirea conştiinței naționale. Toți par conduşi de o voință din afara lor.

51. Cezar Petrescu

Viața şi activitatea literară. S-a născut în satul Hodora-com. Cotnari, în 14 decembrie 1892. Tatăl era inginer agronom, cu studii în Franța, şi se numea Joja Petrescu. Era din satul Boldul de lângă Caracal. Mama Olga Comăniță era moldoveancă. Va face liceul Roman Vodă din Roman. Va scrie nuvele şi romane, încurajat de grupul de la Viața românească şi are ambiția de a realiza „Cronica românească a veacului XX“, aşa cum Balzac scrisese „Comedia umană“.

Din activitatea sa foarte prolifică realizată în cel mai autentic stil gazetăresc, remarcăm:

– nuvele: „Scrisorile unui răzeş“ (1922), „Drumul cu plopi“ (1924), „Omul din vis“ (1926), „Omul care şi-a găsit umbra“ (1926), „Vino şi vezi!“, „Flori de gheață“, „La paradis general“, „Adevărata moarte a lui Guynemer“, „Aranca, ştima lacurilor“, „Prietenul meu Jean“, „Întoarcerea eroului“, „Lângă o piatră veche“, „Războiul lui Ion Săracu“ în care se pregăteşte pentru roman.

Romanele sunt scrise cu multă uşurință, fără a avea densitatea şi adâncimea lui Liviu Rebreanu, tocmai fiindcă a scris foarte mult: „Întunecare“ (1927), „Simfonia fantastică“ (1928), „Calea Victoriei“ (1929), „Aurul negru“, „Comoara regelui Dromichet“, „Oraş patriarhal“, „Apostol“, „Carlton“, „Adăpostul Slobozia“ (1944), „1907“, „Ochii strigoiului“, „Romanul lui Eminescu“, „Tapirul“, „Plecat fără adresă“, „Baletul mecanic“, „Greta Garbo“, „Cheia visurilor“, „Fram, ursul polar“, „Duminica orbului“.

Va mai scrie scenariul pentru filmul „Nepoții gornistului“ şi piesa de teatru „Pârjolul“.

Moare la 9 martie 1961.

51.1. Romanul **Întunecare** are ca temă războiul mondial din anii 1914-1918, care pentru români a fost un război dus pentru realizarea unității și independenței naționale, ideal al poporului român. Eroul principal, Radu Comșa, este un tânăr intelectual, logodit cu Luminița, fiica lui Alexandru Vardaru, om politic foarte influent și moșier. Fratele său, colonelul Pavel Vardaru, va influența destinul lui Radu Comșa, în sensul de a-l feri să plece pe front. Radu Comșa, ca și prietenul său, Virgil Probotă, este departe de a înțelege realitatea, și cade victimă propriilor sale visuri, ca și Apostol Bologa, eroul lui Liviu Rebreanu, din romanul Pădurea spânzuraților. Confruntarea dură cu realitatea va fi pentru el dramatică. Pleacă pe front spre a-și dovedi sieși, din orgoliu, că nu este laș. Este rănit, mutilat, și nu mai poate realiza căsătoria cu Luminița. Drumul său ca arivist este ratat.

Romanul se vrea un episod dintr-o amplă frescă socială, așa cum o exprimă autorul: „Înregistrez realitatea. O înregistrez parcelat. Articulez o realitate cu alta, o problema psicologică cu alta. Un roman cu altul. Toate vor alcătui o frescă. O frescă a epocii cu problemele ei și cu realitatea ei". Romanul ar vrea să arate dezamăgirea celor ce au luptat în război, crezând că prin jertfa lor se va realiza o lume mai bună și înțeleg târziu că au fost manipulați de o serie de politicieni lipsiți de scrupule. Titlul romanului sugerează această năruire a idealurilor.

În finalul romanului Radu Comșa o va reîntâlni pe Luminița la mare, cu soțul și copilul ei. În capitolul final „Lângă Lacul Negru Asfaltit" Radu Comșa fuge urmărit de la geam de copilul Luminiței și se aruncă în lacul de asfaltit: „Iar apa de acolo e atât de grea și blestemată, încât nu primește trupul nici unui înecat".

Romanul consemnează realitatea, dar nu-l determină pe cititor s-o retrăiască. Episodul în care Radu Comșa în uniformă de ofițer asistă scârbit la felul în care armata trage în muncitorii tipografi care manifestau în 1918 în piața palatului regal, este semnificativ în acest sens. Scriitorul vrea să fie un martor, să realizeze doar o frescă socială amplă și nu-și propune să urmărească viața lăuntrică a eroilor. Lui Cezar Petrescu îi lipsește tenacitatea lui Liviu Rebreanu, care a scris romanul Ion de 20 de ori, adică l-a adâncit și finisat până i-a dat o formă artistică corespunzătoare. Când Liviu Rebreanu, în romanele Jar și Gorila, a cedat presiunii editorilor, ca și Cezar Petrescu, a realizat romane sub nivelul romanelor Ion și Pădurea spânzuraților. Calitatea scrisului se dobândește printr-o decantare îndelungată, așa cum vinul își dobândește limpezimea, tăria și aromele în timp. De aceea romanele lui Cezar Petrescu rămân la nivelul productiv de creativitate.

52. Camil Petrescu

Viaţa şi activitatea literară. S-a născut la Bucureşti în 22 aprilie 1894. Urmează cursul liceal la Colegiul „Sfântul Sava”, apoi la Liceul „Gheorghe Lazăr” şi Facultatea de Filosofie şi Litere. Debutează la revista „Facla” în 1914. Participă la primul război mondial şi îl va reflecta în „Ultima noapte de dragoste întâia noapte de război”. Va fi profesor şi gazetar la Timişoara. Va colabora la revista „Sburătorul” şi la cenaclul ei. Este redactor la „Revista Fundațiilor Regale”, director al Teatrului Național din Bucureşti, membru al Academiei Române. Moare în 14 mai 1957.

Activitatea literară cuprinde romane, piese de teatru, versuri, nuvele, eseuri, însemnări.

– romane: „ Ultima noapte de dragoste întâia noapte de război” (1930), „Patul lui Procust” (1933), „Un om între oameni” (1953-57)

– piese de teatru: „Jocul ielelor”, „Act venețian”, „Suflete tari”, „Danton”, „Mitică Popescu”, „Bălcescu”, „Caragiale în vremea lui”

– versuri: „Ideea. Ciclul morții” (1923), „Transcendentalia” (1931)

– nuvele: „Turnul de fildeş”

– eseuri: „Modalitatea estetică a teatrului” (1937), „Teze şi antiteze” (1936)

– filosofie: „Husserl – cu o introducere în filosofia fenomenologică” (1938), „Doctrina substanței” (1988)

– articole şi jurnal: „Note zilnice” (1975), „Rapid Constantinopol Bioram” (1933)

– ziarist: „Săptămâna muncii intelectuale şi artistice”, „Cetatea literară”.

52.1. Camil Petrescu — *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*

a) Romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* poate fi interpretat ca un roman social, realist, fiindcă **tema** o formează viața socială românească înaintea şi în timpul primului război mondial. **Ideea** este o critică socială a societății bucureştene dominată de arivism, vicii, snobism, ipocrizie şi demagogie.

Subiectul este o povestire a unui locutor, Ştefan Gheorghidiu, ale cărui trăiri şi evenimente organizează din secvențe *„felii de viață“*, o structură neliniară a evoluției eroilor. Romanul începe cu un punct culminant, atunci când războiul interior atinge apogeul şi se transformă într-un război exterior. Folosind o tehnică definită de critica literară a *oglinzilor paralele* sau de dedublare a eului, autorul devenit, locutorul Ştefan Gheorghidiu, organizează filmul secvențelor *„felii de viață“*, care să explice acumularea tensiunilor interioare în sufletul acestuia. Faptul de viață este ales în strânsă

corelație cu ecoul său interior, în măsura în care el este expresia unei intense trăiri afective.

Ştefan Gheorghidiu, un student sărac la filosofie, se căsătoreşte cu Ella, o colegă de facultate, frumoasă, dar fără posibilități de a deveni o intelectuală. În concepția lui Camil Petrescu, intelectualul este un om, care-şi pune probleme, adică trăieşte pe dictonul cartezian: *„Dubito ergo cogito, cogito ergo sum“*. Aceste îndoieli asupra evoluției Ellei apar din momentul de intrigă. Ştefan Gheorghidiu primeşte o moştenire importantă prin moartea unchiului său Take. Viața cuplului se schimbă. Nu mai au prietenii dinainte săraci, ci încep să frecventeze saloanele clasei dominante, unde sunt introduşi de rudele care până atunci îi ignorau. Orgolios, Ştefan Gheorghidiu îl înfruntă pe unchiul Take, îl ridiculizează pe Nae Gheorghidiu, riscând să fie dezmoştenit pentru a apăra memoria tatălui său şi, mai ales, căsătoria sa cu o studentă săracă, cum era Ella. Aceasta, dornică de a intra în sfera modelului său de gândire, rămâne dezamăgită de istoria filogenezei ideilor filosofice din capul lui Ştefan Gheorghidiu. Ideile o fascinează, dar este derutată de discuția purtată cu el.

Ştefan Gheorghidiu face o eroare fundamentală, fiindcă n-o ajută pe Ella să-şi definească o concepție despre lume şi viață, ba mai mult, neavând el însuşi o imagine a sensului evoluției interioare, care ar fi trebuit să fie efectul ideilor filosofice, îi determină prăbuşirea interioară.

Ella caută în interiorul ei lumina, pe care crede c-o are Ştefan, fiindcă îl vede cum discută cu uşurință problemele abstracte de filosofie, din care ea nu înțelege nimic, deşi îl urmează la seminarii şi cursuri.

Orbit de orgoliul său, de demagogia beției de cuvinte a filosofiei, Ştefan ajunge pe o poziție ateistă. Când Ella îl întreabă unde este Dumnezeu, în ce sens toată filosofia înseamnă un drum spre adevăr, Ştefan Gheorghidiu îşi dovedeşte nu limitele proprii, ci limitele filosofiei. El pune o întrebare de esență ateistă sau teosofică: *„Dar pe Dumnezeu, cine l-a făcut?“*. Întrebarea este un model de sofistică şi de eroare fundamentală, fiindcă se confundă creatorul cu creația, cauza cu efectul, eternul cu relativul, conştiința cu materia şi arată cauza pentru care filosofii devin duşmanii lui Dumnezeu şi ucenicii minciunii. Ei confundă rațiunile lui Dumnezeu cu rațiunile lor, fac din propria rațiune un idol ca sectanții.

Amputată de îndoiala carteziană a lui Ştefan Gheorghidiu în esență, adică în fragila ei credință, Ella rămâne fără un sprijin interior, fără un principiu ordonator, pluteşte în derivă şi treptat îşi însuşeşte de la noua configurație socială, în care trăieşte, conceptul satanic de *carpe diem*, specific clasei dominante. Ea se va prăbuşi treptat,modelându-şi existența imitând comportamentul frivol, parazitar, mercantil şi fad al lumii burgheze, devenind amanta unui snob, semiescroc, fals avocat şi ziarist, Gregoriade.

Efectele discuției purtate de Ştefan cu Ella vor apărea dur în excursia de la Odobeşti, când Ella va cocheta obraznică cu Gregoriade. Eroul se va îndepărta de ea, se va angaja într-o afacere penibilă cu Nae Gheorghidiu şi Vasilescu Lumânăraru. Ei se cred oameni capabili să conducă o întreprindere metalurgică, dar dau faliment. Ştefan descoperă un alt drum în interior, nu prin afect ci prin intelect. El crede că a descoperit o nouă înțelegere a filosofiei lui Kant, dar nu izbuteşte să iasă din câmpul speculațiilor abstracte (Jocul ielelor, cum îi va defini autorul prin titlul unei drame). Concentrarea pe front se produce exact în acest moment de tensiune maximă între el şi Ella. Explozia şi conflictul cu căpitanul Corabu derivă din faptul că nu i se permite să fugă până la Câmpulung, unde este Ella, spre a o surprinde cu Gregoriade. Contactul cu inamicul, declanşarea războiului îl îndepărtează de războiul interior. În capitolul *Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu,* avem o adâncă implicare a intelectualului în conflictul național. Confruntarea cu realitatea dură a războiului determină o maturizare a eroului, care are o evoluție de la categoria eroilor inadaptabili la cei angajați în revoluția socială.

Rănit, are o perioadă de convalescență, se întoarce pentru scurt timp acasă, găseşte o scrisoare, care-i arată ce făcea Ella în timpul cât era pe front. Propunerea lui de divorț o loveşte pe Ella: *„Parcă i-a despicat cineva țeasta în două“*. Comportamentul generos prin care îi dă casele din Constanța şi o nouă sumă de bani, *„adică tot trecutul“*, ne determină să-l vedem pregătindu-se pentru o altă viață, ca şi Apostol Bologa. Scenele de război, puse față-n față cu lumea saloanelor, cu incompetența conducerii, determină cristalizarea unei atitudini, a unei înțelegeri, a unui alt mod de a fi, de a gândi. Personalitatea lui Ştefan Gheorghidiu se conturează prin formarea unui nou concept despre lume şi viață, care-l va angaja în lupta socială.

b) *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* este un roman de problematică, adică expresionist, fiindcă dezbate problema războiului, problema iubirii, problema intelectualului.

Problema războiului este, de fapt, tema realistă a romanului. Antinomia viață– moarte elimină celelalte probleme în anumite puncte ale desfăşurării acțiunii. Din acest punct de vedere este un roman de război, din punctul de vedere al problemelor sociale este un roman social, din analiza şi problematica sentimentului de iubire este un roman de dragoste, din felul în care discută problema intelectualului, a formării conştiinței este un roman de problematică expresionistă.

„Câtă luciditate atâta dramă“, va spune scriitorul, fiindcă drama se adânceşte prin luciditate, aşa cum o trăieşte intelectualul aflat în bătaia

obuzelor, a cartuşelor, ca în capitolul *Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu.*

Războiul, pentru fiecare combatant, este o chestiune de viață şi de moarte. Pentru el nu este important, dacă moare într-o bătălie, care intră în istorie sau într-o încăierare de patrule, în gestul de a duce un obuz neexplodat sau forțând un baraj de artilerie, de frig sau provocând conflicte ca cel dintre Gheorghidiu şi căpitanul Corabu.

Frazele, care vădesc experiența dură a războiului, au autenticitate: *„Gândul morții cu totul necunoscut mi se pare anesteziant", „cei care vor scăpa după zece ore de luptă vor muri poate la noapte", „în clipa asta am avut impresia că s-au ciocnit două locomotive, cu un zgomot de iad", „nervii pleznesc, pământul şi cerul se despică, sufletul a ieşit din trup, ca să revină imediat şi să vedem că am scăpat", „seninătatea cretină cu care luptasem în ultimele clipe se transformă într-o durere de cancer al pieptului".*

Romanul, deşi realist de factură expresionistă, are unele elemente impresioniste, în care locutorul este dominat de universul senzațiilor: *„Exploziile se succed organizat. Unele le aud la câțiva paşi, altele în mine. Cum s-a terminat o ruptură, corpul tot, o clipă sleit, îşi înjumătățeşte răsuflarea şi se încordează iar, sec, în aşteptarea celeilalte explozii, ca un bolnav de tetanos. Un vâjâit scurt, pe care urechea îl prinde cu un soi de anticipație, încleştezi dinții, cu mâna îndoită deasupra capului, într-o convulsie epileptică şi aştepți să fii lovit drept în moalele capului, să fii împrăştiat. Deasupra ta întâia explozie îți sparge urechile, te năuceşte, a doua te acoperă de pământ. Dar prin faptul că le-ai auzit pe amândouă nu eşti mort".*

Consecințele psihologice asupra celor implicați în război sunt greu de evaluat: *„Mă gândeam uneori la sentimentul groaznic, pe care îl încearcă cei condamnați, care află numai în ultimul moment, că sunt grațiați. Toată viața lor vor trăi sub impresia acestor clipe. Dar noi aici care suntem condamnați cu fiecare lovitură şi după fiecare, parcă grațiați".* Cea mai intensă dezbatere este aceea în legătură cu formarea conceptului de război. În acest sens, războiul este mânia, dorința de a te bate: *„Nici unul din motivele invocate obişnuit în campaniile de aţâţare a popoarelor nu m-ar fi putut face să lupt cu ură şi cu dorința de a ucide".*

Războiul nu e o problemă de patriotism, ci o opțiune adâncă, intimă a necesității: *„Nu ideea de patrie, care pentru mine se confundă cu cea de stat în tendințele de cucerire economică...nu m-ar fi făcut să lupt activ, să vreau să ucid".*

Războiul, pentru ofițerul neamț, căzut prizonier, şi cu care Ştefan Gheorghidiu are un dialog, este o problemă de tactică şi strategie: *„Dacă tu*

stai şi inamicul porneşte la atac, artileria ta trage. Atunci inamicul se opreşte şi începe să tragă artileria lui mai puternic, atunci tu evacuezi poziţia şi laşi pe ai lui să vină s-o ia...“.

Războiul este o problemă de dotare tehnică de luptă, aşa cum constată Ştefan Gheorghidiu: *„Câtă vreme ei pot dezlănţui în linişte un uragan ca ăsta, prin care nici o unitate nu poate trece neînjumătăţită şi nedezorganizată, e înfrângerea“*.

Războiul nu e doar calcul, ci şi neprevăzutul, este competenţa cu care este condusă armata. Revolta intelectualului Ştefan Gheorghidiu este dată de felul în care conducerea proastă a armatei române a permis pătrunderea armatelor germane în ţară.

c) Problema iubirii este dezbătută cu luciditate şi urmărită cu subtilitate şi nuanţare. Declanşarea ei este văzută ca un proces de autosugestie: *„O iubire mare e mai curând un proces de autosugestie“*. Această pătrundere a afectului spre a se transforma în patimă este o continuitate care îl amplifică: *„Iubeşti la început din milă, din îndatorire, din duioşie, iubeşti pentru că ştii că asta o face fericită, îţi repeţi că nu e loial s-o jigneşti, să înşeli atâta încredere“*.

Etapele sunt analizate cu atenţie, urmărind un fir logic: repetiţia, deprinderea, permanenţa, obişnuinţa: *„Pe urmă te obişnuieşti cu surâsul şi vocea ei, aşa cum te obişnuieşti cu un peisaj şi treptat îţi trebuieşte prezenţa ei zilnică“*. Iubirea devine apoi o patimă, devine exclusivă, o dominantă asupra gândirii: *„Orice iubire e un monodeism, voluntar la început, patologic pe urmă“*. Este apoi urmărită cu luciditate şi analizată ştiinţific voinţa: *„Psihologia arată că au o tendinţă de stabilizare stările sufleteşti repetate şi că menţinute cu voinţă duc la o adevărată nevroză“*. Se înăbuşă orice alte tendinţe, se închid alte drumuri în viaţă, se dă un anumit curs destinului: *„Înăbuşi în tine mugurii oricăror alte prietenii şi iubiri. Toate planurile de viitor ţi le faci în funcţie de nevoile şi preferinţele ei“*. Apoi se declanşează patima: *„Prezenţa femeii îmi era indispensabilă ca morfina unui detracat“*. Mai apoi apar contradicţiile, declinul: *„Dragostea nu e idilică ci are o drojdie grea de amărăciune“*. Gelozia declanşează o stare conflictuală interioară, o disperare neputincioasă ce l-ar duce la gesturi absurde: *„S-o strâng de gât şi să-i răcnesc cât voi putea de îndârjit şi exasperat: ştiam totul...ştiu absolut totul“*.

Autoanaliza, autosugestia dau o stare de tensiune notată obiectiv, lucid: *„Ca un resort împins, strâns la maximum, trebuie să izbucnească tot ce am comprimat în mine. Umilinţă, nădejde şi furie“*. De aici constatarea: *„Dragostea e cele mai adeseori o frăţietate în amar“*.

Ieşirea din acest carusel al patimii provocat de Ella îi oferă filosofia lui Kant, care îl duce pe Ştefan Gheorghidiu la sublimarea afectului: *„Atunci*

am înțeles, am simțit înfiorat, că poate există o lume superioară dragostei şi un soare interior, mult mai calm şi mult mai luminos în acelaşi timp". Este o interiorizare mai adâncă şi-l echilibrează.

Confruntarea dură cu realitatea războiului o elimină pe Ella din sufletul lui şi de aceea, când are în mână dovada trădării ei, îi propune: *„Ascultă, fată dragă, ce-ai zice tu, dacă ne-am despărți?"*. Îi dă bunurile materiale, după care ea tânjeşte şi o părăseşte fără nici un regret. Conceptul de *carpe diem* a distrus-o.

d) Problema intelectualului este esența universului şi a eroilor săi, este evoluția înțelegerii, dar şi a limitelor sale ideologice, a clarificărilor, pe care autorul le doreşte în căutarea febrilă a adevărului.

Intelectualul în creația lui Camil Petrescu formează două categorii. Din prima categorie fac parte intelectualii participanți la revoluția socială,iar din a doua intelectualii inadaptabili şi nonconformişti.

Intelectualii participanți la revoluția socială apar în cupluri, diferențiați de conceptele pe care sunt structurați: Gelu Ruscanu pe dreptatea absolută şi Praida pe dreptatea de clasă în drama *Jocul ielelor;* Danton pe conceptul de revoluție iluministă, iar Robespiere pe conceptul de revoluție absolută în piesa *Danton;* Bălcescu, reprezentant al conştiinței naționale şi sociale, intelectualul revoluționar, exponent al maselor, şi Eliade, intelectualul oportunist, reformist,în drama *Bălcescu.* Ei luptă pentru realizarea idealurilor sociale.

Intelectualii inadaptabili alcătuiesc o altă serie reprezentantă de: Andrei Pietraru în drama *Suflete tari,* Pietro Grala în piesa *Act venețian,* Radu Vălimăreanu în piesa *Mioara,* Ladima în romanul *Patul lui Procust.* Ei se caracterizează prin lipsa de orizont social, absolutizarea unui sentiment sau a unei idei, fragilitatea interioară, care-i duce la dezechilibru, închidere în sfera ideilor personale. Astfel, Andrei Pietraru trăieşte drama iubirii absolute, ca şi Radu Vălimăreanu sau Piedro Grala, iar Ladima, ca şi Gelu Ruscanu, caută să realizeze o dreptate absolută.

Ştefan Gheorghidiu din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* reprezintă punctul de conexiune dintre cele două categorii, în sensul că în prima parte a romanului vrea să-şi realizeze conceptul de iubire absolută, iar în partea a doua a romanului el parcurge drumul spre cea de a doua categorie a intelectualului participant la revoluția socială. El trăieşte un proces de dedublare a eului. Eul afectiv este angajat în relația cu Ella, iubeşte, urăşte, se frământă, vibrează intens la fiecare cuvânt. De aici reacțiile lui față de ofițerii ce discută cazon o dramă de familie. Expresiile lui: *„Nu cunoaşteți nimic din psihologia dragostei", „discutați mai bine ce vă pricepeți"* îi trădează atitudinea nonconformistă, care va evolua spre lupta socială. În romanul *Patul lui Procust,* Nae Gheorghidiu este interpelat

în Parlament şi avem o explicaţie în subsol că Ştefan Gheorghidiu se găseşte la ocnă. El s-a revoltat şi a călcat jurământul de ofiţer, de aceea este probabil condamnat.

Problema intelectualului este, de fapt, drama conştientizării, a drumului spre conştiinţa de sine, a incompatibilităţii dintre realitatea socială şi idealurile intelectualului. Intelectualul caută să realizeze anticul dicton al lui Socrate: *„Cunoaşte-te pe sine însuţi"*. De aceea toate experienţele esenţiale ale intelectualilor lui Camil Petrescu sunt etape ale drumului spre interior, expresionist, al autorului. Dacă în prima parte a romanului el este un exponent al conceptului de iubire absolută, este disperat de evoluţia Ellei, în partea a doua a romanului Ştefan Gheorghidiu caută conceptul de dreptate absolută. Fiind construit pe un concept, el este un prototip, este **căutătorul,** aşa cum mărturiseşte: *„Căutam o verificare şi o identificare a eului meu"*. De aceea toate episoadele sunt alese în funcţie de problema interioară a eroului Ştefan Gheorghidiu locutorul, adică cel care povesteşte, alter ego-ul autorului. El simulează şi disimulează spre a-şi dovedi superioritatea. După episodul de la Odobeşti, o îndepărtează pe Ella şi joacă rolul indiferentului. La hipodrom, face curte unei doamne în faţa Ellei, deşi este mereu în căutarea ei. Evenimentele sunt pretexte pentru a analiza categoriile interioare ale eroului: motivaţii, opţiuni, hotărâri, aspiraţii, concepte, reprezentări, simboluri, raporturi, marcând deplasarea lui de la o personalitate construită pe categorii ale subconştientului: afecte, tendinţe, reflexe, senzaţii, la categorii noetice şi volitive.

Iubirea devine, în acest context, un moment al drumului spre interior şi dă, prin sublimare, structurarea modelului noetic ca: armonia şi echilibrul, conştiinţa de sine, reprezentări noi ale Ellei, ale războiului, ca imagini ale conceptelor de iubire pură, de război interior şi exterior, de *catharsis* şi de *mimesis* prin simularea indiferenţei. Pentru el iubirea pură se interferează cu războiul interior: *„Pentru mine dragostea aceasta era o luptă neîntreruptă, în care eram veşnic de veghe, cu toate simţurile la pândă, gata să previn orice pericol"*.

Caracterul de analiză al romanului este discutat de criticul literar Perpessicius: *„Romanul pe ambele fronturi, al amorului conjugal şi al războiului, este un neîntrerupt marş, tot mai adânc, în conştiinţă.„*

Acest drum al conştientizării este mărturisit astfel de Ştefan Gheorghidiu: *„Drama războiului nu este numai ameninţarea continuă a morţii, măcelul şi foamea, cât această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict al eului tău, care cunoaşte altfel, ceea ce cunoştea într-un anumit fel"*. Este renaşterea, iluminarea, înţelegerea, restructurate mereu, restructurând eroul, acţiunea, dar şi gândirea cititorului. De la Ştefan Gheorghidiu la Apostol Bologa este un drum lung, care exprimă diferenţa

dintre nivelul productiv şi inventiv al lui Camil Petrescu şi nivelul inovativ şi emergent al lui Liviu Rebreanu.

52.2. Camil Petrescu — *Patul lui Procust*

a) *Patul lui Procust* este un roman expresionist, construit pe voci ideologice, având ca **temă** problema intelectualului, dar şi realitatea social-istorică românească de la începutul secolului al XX-lea. **Ideea** este aceea a incompatibilității dintre viața socială şi viața interioară a intelectualului.

Subiectul este luat din realitatea social-istorică şi este impregnat de simboluri. Titlul romanului este încărcat de semnificații mitice, fiindcă uriaşul care închide drumul spre Atena, spre înțelepciune, spre cunoaştere şi este ucis de eroul eliberator, semizeul, Tezeu, este însăşi societatea burgheză. Aşa cum Procust aşeza călătorii pe un pat spre a-i lungi sau a-i scurta după măsura acestuia, tot astfel societatea burgheză impune limite inumane, legi, reguli, care schilodesc sau distrug personalitatea umană, omul în sine, valoarea lui spirituală.

Romanul se afirmă de la bun început ca aderând la realism prin atitudinea critică, la simbolism prin sugestiile date mitului lui Procust, la clasicism prin mitul antic şi conceptul de armonie şi echilibru, la expresionism prin problematica conştiinței.

Tehnica romanului ridică problema raportului dintre scriitor şi erou. Pentru a răspunde nevoii de autentic, de veridic, de viață trăită, pe care îşi propune să le aducă orice scriitor realist în general şi Camil Petrescu în special, autorul inovează o structură compozițională pe voci, dând o autonomie accentuată eroilor săi.

El simulează că invită pe doi dintre ei, Doamna T. şi Fred Vasilescu, să scrie ei textul pentru a-şi exprima amprenta psihică proprie, lipsită de elementele amprentei autorului.

Compoziția textului ne apare, astfel, structurată din trei segmente complet diferite, adunate printr-o tehnică de colaj.

Textul T., realizat de doamna T. (Maria T. Mănescu), este alcătuit din trei scrisori într-un stil liric, feminin, cald, autentic, intimist. Epistola este o specie clasicistă şi sunt realizate romane în genul epistolar ca cel al lui Laclos, *Legăturile primejdioase.* Textul este realist, de factură romantică şi cu elemente clasiciste. Are o amprentă psihică construită pe afecte, senzații, tendințe, reflexe, adică pe categorii ale subconştientului cu elemente ale sistemului volitiv: reacții, atitudini, hotărâri, scopuri. Povesteşte episodul erotic dintre doamna T. şi Fred Vasilescu.

Textul Fred aparține lui Fred Vasilescu şi este intitulat *Într-o după amiază de august.* El este construit după regula celor trei unități: de loc, de timp şi de acțiune, preluată din clasicism, dar aplicată parțial în realism. El are ca subiect drama poetului Ladima. Este un text masculin, viguros,

realist, construit pe o amprentă psihică, alcătuită din categorii ale sistemului volitiv.

Textul autorului este complementar şi este alcătuit din note false, comentarii, fragmente de articole, poeziile poetului George Demetru Ladima, Epilogul II şi are o amprentă de tip noetic. Dă compoziţiei romanului un accentuat aspect de colaj.

Patul lui Procust este romanul consecinţelor relaţiilor din cadrul societăţii burgheze. Eroii sunt nişte mutilaţi psihic de monstruoasa şi satanica societate capitalistă. Ei caută un drum de ieşire din labirintul social, unde spiritul satanic, minotaurul, nu mai este ucis de Tezeu, ci fiecare trebuie să-l ucidă în el însuşi. În acest sens, ei caută să iasă din labirintul egoismului, păcatului şi întunericului, sunt disperaţi, sufocaţi, se sinucid ca Ladima şi, probabil, Fred Vasilescu sau se resemnează ca Doamna T.

b) Textul T. este realist, dar de factură romantică şi are ca temă episodul erotic dintre Fred Vasilescu şi Doamna T., care începe cu punctul culminant, adică ruperea cuplului. Eroina mărturiseşte: *„Veneam în ziua aceea cu braţul plin de flori“,* metaforă care exprimă trăirea sentimentului de iubire în interior şi este sublimat în milă: *„o milă imensă de bucuria mea şi de florile pe care le aveam în braţe“* şi apoi în ruşine: *„mi-ar fi fost ruşine să mă vadă servitoarea că aduc flori neprimite acasă“*.

Afectul se sublimează şi dă o altă înţelegere a faptului cunoscut, a respingerii ei de către omul iubit, incapabil să iasă din cătuşa egoismului prin iubire. De aceea eroina îl compătimeşte: *„mi-a fost milă de el“*, ca semn că a înţeles că egoismul a fost mai tare decât iubirea din sufletul lui Fred şi de aceea el a pus servitoarea să-i spună că nu-i acasă.

Pretextul întâlnirii cu un prieten din copilărie al doamnei T. este folosit pentru rememorări, când, elevă fiind, el o conducea la şcoală, o iubea şi a vrut să se sinucidă, când a aflat că ea urmează să se mărite cu un inginer şi să plece în Germania. Textul este impregnat de elemente impresioniste: *„N-aş fi vrut să se omoare, o, de loc, dar m-am gândit uneori ce impresie ar fi făcut în orăşelul nostru sinuciderea lui din cauza mea“* şi de senzaţii feminine: *„Moda cerea mult un galben de culoarea lămâiei, care la început mă jignea dar, când îl vedeam purtat de mai toate femeile frumoase, lăudam croitoreasa, care îmi impusese culoarea“*. Indirect, eroina spune că are gândirea construită pe conceptul de *mimesis*. Ea foloseşte imaginea pentru a o transforma în suport pentru afecte, intenţionalităţi, reacţii: *„Dar când i-am întâlnit ochii i-am recunoscut nu pe ei ci privirea“*. Sunt surprinse asociaţii, corespondenţe, sugerând elemente de simbolism: *„parfumul care făcea parte din vechea mea dragoste ca mirosul dintr-o grădină“*. Alte reacţii au o evidentă tentă realistă: *„nu-mi place să fiu*

văzută în tovărăşia unor bărbaţi mizeri ca înfăţişare, cu ghetele scâlciate, cu mâinile neîngrijite".

Amprenta psihică a eroinei este feminină, delicată, subtilă, cromatică, lirică, intimă, exprimată prin categorii ale subconştientului: afecte, senzaţii, reacţii, elemente de memorie, tendinţe, la care se adaugă categorii ale sistemului volitiv: motivaţii, scopuri, opţiuni, reacţii, intenţii: *„Încruntasem sprincenele ca să nu-mi dea lacrimile"*. Finalul brusc al textului nu este un capriciu, ci o confirmare a delicateţii eroinei, care refuză să se dezvăluie dintr-o pudoare de reţinută candoare în cele mai intime dimensiuni ale personalităţii.

Textul T. are forma unor flori delicate, aşezate în vasul amplu al textului Fred, iar textul autorului are parcă rolul apei din vas, care dă funcţionalitate celor două structuri. Astfel, delicateţea sufletului floare al eroinei nu poate găsi o rezonanţă cu structura sufletului închis în egoism ca un vas al lui Fred Vasilescu. Atenuarea este realizată de către autor, care cu versatilitate caută să străbată spaţiul dintre cele două structuri atât de diferite.

c) Textul Fred, intitulat *Într-o după amiază de august,* încorporează mai multe voci, mai multe ideologii, fiind în esenţă realist şi se caracterizează prin plurilingvism.

Vocea Fred este construită pe conceptul de *carpe diem* şi descrie momente din viaţa socială ca: dejunul lui Fred Vasilescu cu doi scriitori, vizita la Emilia, rememorarea întâlnirilor cu Ladima, episodul erotic cu doamna T., episodul de la Techirghiol, problematica socială umană, drumul său spre conştiinţă. El joacă rolul seducătorului; în exterior este un Don Juan de Bucureşti, dar în el se trezeşte căutătorul. Destinul lui George Demetru Ladima îl fascinează şi caută să afle, din scrisorile păstrate de Emilia, cât mai multe despre el. Fred Vasilescu moare într-un accident de avion, fără a se putea şti dacă nu este o formă de sinucidere. Este o voce voluntară, puternică, care caută un răspuns la o întrebare nerostită.

Vocea Ladima se exprimă prin scrisori, prin poezii, prin articole. În textul Fred găsim scrisorile păstrate de Emilia. Este vibraţia unui om sincer, viu, dornic de a trăi, de a iubi. Este lovit social prin grosolănia lui Nae Gheorghidiu, care-l sileşte, prin comportamentul lui josnic şi perfid, la compromisuri şi umilinţe. Ladima este lovit şi de Emilia în planul personal. Delicateţea îl obligă să motiveze sinuciderea printr-o scrisoare către doamna T. Vocea Ladima are ramificaţii în textul autorului prin versuri, articole sau aspecte povestite de către autor din redacţia ziarului *Veacul*.

Vocea Nae Gheorghidiu este a unui demagog, versatil, lipsit de caracter, imoral, brutal, ipocrit, laş. În Parlament nu ridică probleme legate de circumscripţia, care i-a dat mandatul, ci doar probleme personale. Îl

foloseşte pe Ladima cât are nevoie şi apoi îl abandonează. Este speriat când Ladima îl găseşte la Emilia.

Vocea Emilia este un model de nimfomană vulgară, care se crede actriță. Ea comentează episoadele legate de vizitele lui Ladima, conținutul scrisorilor, povesteşte episoade din lumea teatrului.

Vocea procurorului este rece, obiectivă, logică şi dă o motivație realistă sinuciderii lui Ladima.

Vocea Penciulescu este a unui parazit şi exprimă o ideologie materialistă pragmatică. Este violentă şi ostilă, a unui revoltat de profesie.

Vocea Bulgăran este rece, severă, grosolană, ateistă, scientistă. El este, de fapt, autorul moral al sinuciderii lui Ladima, fiindcă, în loc să-l ajute la momentul de impas ca prieten, el îl loveşte pe Ladima determinându-i sinuciderea.

Vocea Cibănoiu este a unui teosof. Este caldă, umană şi plină de compasiune. Nu l-a ajutat pe Ladima în momentul decisiv.

Amprenta psihică a textului este accentuat volitivă. Aspirația lui Fred Vasilescu de a pătrunde la Jokey Club este expusă prin textul autorului, unde se arată că, fiind refuzat, îşi propune să devină un as al aviației. Nu izbuteşte, iar căderea lui cu avionul este ambiguă. Jurnalul lui oferit doamnei T. de autor stârneşte multă curiozitate.

d) Textul autorului este complementar, explicativ, echilibrat, neutru, obiectiv şi este alcătuit din elemente eterogene, adunate printr-o tehnică de colaj: articole, poezii ale lui Ladima, comentarii la arta actorului, pe care le preia din *Modalitatea estetică a teatrului,* false note, Epilogul II. El îşi propune să lege două texte, vădit distanțate ca structură, şi să dea o imagine complementară asupra eroilor.

Astfel, imaginea doamnei T. se construieşte din textul propriu, din textul Fred, dar şi din imaginea obiectivă sugerată de textul autorului.

Imaginea lui Fred Vasilescu este realizată tot din straturi succesive. Din textul propriu avem imaginea unui om de lume, care ia masa cu doi scriitori. Este îndrăgostit în raporturile cu doamna T. şi, ca tânăr lipsit de principii morale, îl găsim cu Emilia. Fred este un ambițios în textul autorului, un egoist în textul doamnei T.

Textul autorului are sensul de a construi contextul social, ne redă elemente din viața parlamentară, ne prezintă redacția ziarului *Veacul,* la care lucrează Ladima. Reproduce articole şi poezii ale lui Ladima ca: *Parafă, Cer final, Samarcanda, Patul lui Procust*, care dau, în mod simbolic, mesajul romanului. Se redă discursul lui Nae Gheorghidiu din Parlament, articolul lui Sir James Jeans *Soarele care moare,* care promovează concepția sa ateistă şi determină sinuciderea lui Ladima. Se reproduc

reacțiile la articolele lui Ladima, se explică numele doamnei T., se discută probleme ca fizicul în teatru, vocea, talentul.

Simularea actului creator, realizat de personaje, este un mod de a transpune în proză ceea ce făcuse Luigi Pirandello în teatru cu piesa *Şase personaje în căutarea unui autor*. Se discută conceptele de *mimesis, catharsis*, poezie pură, poetul profet, se pun în circulație panseuri ca: *„vocea femeii care iubeşte este frumoasă", „stilul frumos doamnă e opus artei", „un scriitor e un om care exprimă în scris, cu o liminară sinceritate, ceea ce a simțit, ceea ce a gândit", „nici unul din marii scriitori n-a avut talent"*.

e) *Patul lui Procust* este un roman realist de factură expresionistă şi are o structură secvențială, alcătuită printr-o tehnică de colaj, a unor texte diferite: textul T., textul Fred, textul autorului, care, la rândul lor, sunt divizate şi au amprente psihice diferite, plurilingvism. În interiorul lor avem mai multe voci, ceea ce întăreşte structura compozițională foarte eterogenă a romanului, care imită arborescența, modelul vegetal al unui copac. Chiar imaginile eroilor se construiesc treptat din trăsături diferite, care se suprapun parțial şi au mai mult un caracter complementar. Imaginea lui George Demetru Ladima este diferită în textul Fred, față de textul autorului. Demn, orgolios, bătăios, ca director al ziarului *Veacul*, concesiv, disperat, când rămâne fără posibilitatea de a-şi câştiga existența. De aceea Ladima ocupă, în galeria eroilor intelectuali ai lui Camil Petrescu, un rol intermediar. Cât are posibilitatea să scrie, să critice societatea burgheză, cât este angajat în lupta socială, apare ca un om puternic; când îşi dă demisia devine umil, fiindcă problemele personale îl copleşesc. Nae Gheorghidiu l-a manevrat cu dibăcie şi, după campania de presă, pe care o duce Ladima, este reprimit în Partidul Liberal, ca să nu demaşte toate culisele, corupția, manevrele şi viciile acestui partid.

Pus să-i laude pe cei atacați până atunci, Ladima îşi dă demisia, crezând că într-o societate coruptă, venală, ipocrită, meschină, în care omul este o marfă, valoarea lui va fi luată în considerație.

Ladima, ca şi Gelu Ruscanu, Andrei Pietraru, Ştefan Gheorghidiu, nu are Dumnezeu, este, de fapt, ateu ca autorul. De aceea este friabil şi se sinucide. Nimeni nu se sinucide, decât atunci când ajunge pe treapta a douăsprezecea a păcatului. Ignorant în problemele de suflet, autorul transmite propriile sale limite de înțelegere eroilor săi. De aceea Ladima este orgolios, fiindcă nivelul de orgoliu este măsura prezenței duhului rău în om. El are o relație penibilă cu Emilia, crede că are dreptul la a-i judeca pe alții, adică să nu vadă bârna din ochii proprii. Eşecul lui este eşecul pseudointelectualului ateu, care crede că morala este o chestiune teoretică, şi nu un semn al drumului spre Dumnezeu. Lecția, pe care autorul o dă

eroilor săi, dar şi cititorilor, este să nu facă la fel ca ei. *„O soţietate fără prinţipuri“,* cum o caracteriza I.L.Caragiale, dominată de *„enteresul şi iar enteresul“*, nu are nimic comun cu morala şi cu Dumnezeu. Ea mutilează sufletul, îl amputează, îl ucide, fiindcă este dominată de bani, adică de duhul satanic. Aşa este şi societatea actuală.

Camil Petrescu este o personalitate creativă de nivel inventiv, fiindcă tehnicile de roman folosite: de dedublare a eului, de reflectoare sau oglinzi paralele, de colaj, de voci ideologice, sinteza estetică, realizarea prin elemente complementare a imaginii eroilor, îl aşază pe acest plan. De aceeaşi factură este şi discuţia despre intelectual, care are limite, fiindcă intelectualul nu trebuie să fie doar un om, care ridică şi dezbate probleme, ci el trebuie să ştie să găsească rezolvarea lor. Mai mult, intelectualul la Camil Petrescu putea să găsească, aşa cum a găsit într-o situaţie mult mai grea, Apostol Bologa din *Pădurea spânzuraţilor,* o ieşire prin Dumnezeu. Sinuciderea lor exprimă de fapt eşecul filosofiei, fiindcă intelectualul, fără viaţă creştină, fără credinţă este gol, o fantoşă. Măsura omului este dată de credinţa lui, fără ea viaţa, omul nu au sensul de a fi.

52.3. Camil Petrescu — *Suflete tari*

a) *Suflete tari* este o dramă realistă, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viaţa socială. Eroul principal, Andrei Pietraru, este tipul intelectualului cinstit, care crede în posibilitatea fericirii sociale, crede în valoarea conceptului de *carpe diem*. De aceea, pentru el, realizarea idealului social este de a trăi în casa lui Matei Boiu Dorcani, de a dobândi, ca arivist de tip Julien Sorel, această lume a privilegiilor sociale. Andrei joacă rolul îndrăgostitului romantic, dar în esenţă al arivistului realist, al ambiţiosului, aşa cum se arată în discuţia cu Matei Boiu Dorcani. El este fascinat de *„jocul ielelor“*, de transfigurarea unei realităţi sociale, fiindcă i se pare că idealul său este această lume a rafinamentului, a elevaţiei. Prietenul său Culai îi cere să părăsească această lume ipocrită, falsă, a clasei dominante.

Textul dramei are şi un adânc caracter critic, mai ales când Matei Boiu Dorcani îi reproşează lui Andrei comportamentul ascuns şi viclean. Acest caracter critic este evident în final, când Andrei Pietraru, după ce s-a împuşcat, este luat de Culai la ţară, ca să-l salveze nu numai fizic, ci şi sufleteşte de această lume a clasei dominante, plină de mofturi, orgolii, rafinamente, etichete. Culai îi propune, ca şi Elenei, o viaţă simplă şi modestă, fără ifosele parveniţilor. Concluzia lui Culai este că: *„Andrei al dumneavoastră a murit“,* arătându-i Ioanei Boiu care sunt consecinţele actului lui Andrei Pietraru.

Drama pune în discuţie locul şi rolul intelectualului în viaţa socială, a raportului său cu clasa dominantă. Andrei Pietraru acceptă să fie un

instrument al acestei clase, dar apoi se răzvrăteşte, o seduce pe Ioana Boiu, vrea să devină un membru cu drepturi depline al acestei clase. De aceea el este un erou tipic realist — arivistul. Nici o preocupare a lui, în legătură cu valoroasa bibliotecă din casa Dorcani, nu se pune în discuţie. Pentru un intelectual real, fascinaţia ar fi fost biblioteca, nu Ioana Boiu. Pentru el, o astfel de şansă, de a avea la dispoziţie o bibliotecă de excepţie, putea justifica abandonarea oricărei alte şanse sociale. Pentru un intelectual, drumul spre Adevăr, spre Cunoaştere, spre Lumină este fundamental. De aceea el este pseudointelectual.

b) *Suflete tari* poate fi interpretată şi ca o dramă romantică, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul au o structură afectivă. Eroul principal, Andrei Pietraru, trăieşte pe conceptul de iubire absolută, întrupat prin Ioana Boiu, fiica lui Matei Boiu Dorcani. El renunţă la cariera sa socială şi acceptă postul de bibliotecar şi secretar al lui Matei Boiu Dorcani.

Sentimentul de iubire, amplificat de raţiune, de trăirea voluntară a unei continuităţi pe acest plan, devine o patimă, care-l orbeşte lăuntric pe Andrei Pietraru. El devine un exaltat şi de aici actele lui dezechilibrate. Orgoliul lui devine tot mai puternic, fiindcă el creşte în condiţiile umilitoare din casa Dorcani. El are o atitudine de frondă romantică, devine intelectualul nonconformist. De aceea crede că are dreptul să pătrundă în camera Ioanei Boiu şi o ameninţă că se sinucide, dacă nu-i acceptă patima. Este un act disperat. Disperarea este treapta a unsprezecea a păcatului, la un pas de sinucidere. Actul lui Andrei Pietraru este al unui om dominat de duhul satanic. El îşi face *„chip cioplit“* din Ioana şi nu are, de fapt, Dumnezeu. Ioana este, de fapt, pentru el o zeiţă, un idol, o transfigurează şi-i dă o valoare anormală în viaţa lui. Comportamentul lui este profund logic din punctul de vedere al esteticii romantice, unde afectul primează, dar profund iraţional din punctul de vedere clasicist şi penibil, din punctul de vedere expresionist, fiindcă ridică o pseudoproblemă.

Andrei Pietraru comite greşeala de a se lăsa sărutat de Elena, o guvernantă din casă, care-l iubeşte cu adevărat, ca semn de compasiune. Ioana surprinde scena, este puternic afectată, îl disprețuieşte pe Andrei şi rupe legătura. Titlul ar vrea să sugereze că Andrei Pietraru, Ioana, Matei Boiu Dorcani sunt caractere puternice. De fapt, ei sunt împietriţi lăuntric de orgoliu şi nu sunt capabili de sentimente.

Evaziunea romantică din final, plecarea la ţară pentru a se regenera sufleteşte prin apropierea de natură, îndreptăţeşte interpretarea dramei ca fiind romantică. Dominat de afect, Andrei Pietraru ar avea o scuză pentru lipsa lui de preocupări intelectuale reale, adică elaborarea unor studii, în care să-şi arate valoarea sa reală de intelectual.

c) *Suflete tari* este, în acelaşi timp, o dramă expresionistă, fiindcă ridică problema intelectualului, ceea ce presupune că tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de cunoaştere. În acest context, Andrei Pietraru este intelectualul, Matei Boiu Dorcani este boierul, Ioana Boiu este iubita, Elena este iubirea. În mod semnificativ, Andrei Pietraru se ocupă de bibliotecă, de valoarea căreia este atras.

Dacă Andrei Pietraru ar fi fost conceput de autor ca fiind cel ce are cunoaşterea, ca în *Bhagavad–Gita*, adică un intelectual de valoare, el ar fi avut un cu totul alt comportament. De aceea eroii lui Camil Petrescu sunt doar pseudointelectuali, fiindcă nu ştiu să trăiască pentru o idee reală, puternică, arzătoare.

Conflictul dintre generaţii, specific esteticii expresioniste, este prezent în felul cum Ioana Boiu ştie să rupă cercul de prejudecăţi al lumii, în care trăieşte, şi să accepte căsătoria cu Andrei Pietraru, să afirme dreptul tinerei generaţii la alte raporturi şi relaţii sociale decât cele ale tradiţiei.

Conflictul este de conştiinţă, fiindcă atunci când se împuşcă, Andrei îi spune Ioanei Boiu: *„Pe dumneata te-am ucis în mine. Eşti moartă, mai moartă decât dacă n-ai fi existat niciodată“*.

Problema dragostei absolute, transfigurarea Ioanei Boiu într-o zeitate, este o călcare a poruncii *„Să nu-ţi faci chip cioplit“*. Nu creaţia trebuie iubită, ci *Creatorul*: *„Să iubeşti pe Domnul Dumnezeul tău“* este porunca. În zbaterea eroilor lui Camil Petrescu găsim, de fapt, zbaterea autorului de a găsi un drum spre lumină. Autorul, ca şi eroii săi, trăieşte un eşec, fiindcă intelectualul adevărat găseşte Adevărul, care nu este un concept, un principiu, cum îl consideră filosofia, ci o persoană, o ipostază a lui Dumnezeu, adică Domnul Iisus Hristos. Întrebarea lui Pilat când Îl are în faţă pe Domnul Iisus Hristos: *„Ce este adevărul?“* este a filosofiei. Răspunsul era în faţa lui: *„Eu sunt Adevărul, Calea şi Viaţa“*. Dar Pilat, ca şi filosofii, ca şi eroii lui Camil Petrescu, stă în faţa lui, dar nu-L vede, fiindcă este orb. Nu are ochii minţii. Raţiunea fără credinţă duce la rătăcirea minţii, de aceea eroii lui Camil Petrescu se sinucid.

52.4. Camil Petrescu — *Jocul ielelor*

a) *Jocul ielelor* este o dramă realistă, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viaţa socială.

Gelu Ruscanu, eroul principal, este director la ziarul *Dreptatea socială* şi reprezintă categoria intelectualilor angajaţi în lupta socială. De aceea, în biroul redacţiei, are o lozincă de tip socialist: *„Proletari din toate ţările, uniţi-vă!“,* pusă în circulaţie de *„Internaţionala“* sionistă, organizată de Marx, şi devenită slogan al celorlalte organizaţii cu caracter revoluţionar socialist. Sosirea unui delegat al Internaţionalei, care le cere să declanşeze

revoluția o dată cu războiul mondial, nu este o utopie, cum pare în piesă, ci o realitate devenită istorie.

Momentul este semnificativ pentru declanşarea conflictului lui Gelu Ruscanu cu Şaru Sineşti, ministrul justiției. Gelu Ruscanu are o scrisoare a Mariei Şaru Sineşti, care-i povesteşte un episod din viața ei de familie, când Şaru Sineşti a ucis-o pe bătrâna Manitti, spre a-i lua caseta cu valori: bani, aur, devize. Bătrâna locuia în casa lor, fiindcă fusese o prietenă a familiei Mariei şi rămăsese singură. Ca să nu înstrăineze banii şi valorile, făcând o donație filantropică, aşa cum bătrâna avea de gând, Şaru Sineşti o omoară, sufocând-o cu o pernă. Îi ia hârtiile de valoare, aurul, banii şi cu această avere face carieră politică, ajunge ministru. De aceea Gelu Ruscanu îşi propune să arate cât de putredă este societatea burgheză, dacă pune un criminal ministru al justiției, şi să arate superioritatea mişcării socialiste.

Gelu Ruscanu ne apare construit pe conceptul de dreptate absolută, abstractă, filosofică. De aici titlul piesei *Jocul ielelor*, adică jocul ideilor absolute. Este o metaforă de specific național, fiindcă ielele sunt zânele, care joacă un joc arhetipal, hora, în noaptea de Sânziene, sugerând deschiderea drumului spre cer la solstițiul de vară. Dacă un flăcău vede zânele, îşi pierde mințile. Eroii lui Camil Petrescu trăiesc acest miraj al ideilor absolute, care-i duce la pierderea minții. De aceea comportamentul lor este ciudat. Se poate face o relație cu romanul lui Mircea Eliade *Noaptea de Sânziene.*

Şaru Sineşti îi propune lui Gelu Ruscanu, în schimbul scrisorii compromițătoare, eliberarea lui Petre Boruga, un fruntaş al mişcării socialiste, care era arestat şi condamnat la mulți ani de puşcărie, fiindcă lovise un procuror.

Gelu Ruscanu este supus unui presing social. Praida, care susține conceptul de dreptate de clasă, vede în această propunere un câştig pentru mişcare. Ea dovedeşte că mişcarea socialistă este puternică şi ar fi dat mai mult curaj membrilor ei. Pe de altă parte, la Gelu Ruscanu vine apoi soția lui Petre Boruga, cerându-i să-i elibereze soțul, fiindcă nu poate să crească singură copiii. O mătuşa a lui Gelu Ruscanu vine şi-i povesteşte cum Şaru Sineşti i-a salvat tatăl dintr-o situație disperată. Maria Şaru Sineşti vine şi-i spune să n-o compromită, fiindcă, dacă scrisoarea ar fi publicată, ei nu i-ar mai rămâne decât să se sinucidă. Pentru a-l convinge, scoate un revolver. Gelu i-l ia, dar prăbuşirea lăuntrică a conceptului de dreptate absolută îl face să-l utilizeze, pentru a se sinucide. Fără a-şi realiza idealul său de dreptate absolută, el consideră că viața lui nu mai are sens, e ratată, e absurdă.

b) *Jocul ielelor* este o dramă expresionistă, o dramă de idei, care pune în discuție problema intelectualului, a rolului său în revoluția socială. De aceea tema, conflictul, eroii, subiectul sunt structurate pe conceptul de

cunoaştere, sugerat prin metafora din titlul: *Jocul ielelor,* care este jocul ideilor. În acest sens, scriitorul utilizează sugestia ca în simbolism.

În ziar se transmite, de la un corespondent de la Paris, o situație asemănătoare, ca să se dea valoare tipică actelor din piesă, dar şi pentru a se folosi laitmotivul în structura textului dramatic. Dna Caillaux, soția ministrului justiției din Franța, îl ucide pe Albert Calmette, directorul ziarului *Le Figaro*, care publică o scrisoare compromițătoare.

Se prefigurează astfel de la începutul piesei evenimentele, ce se vor derula în actele următoare, în biroul ziarului *Dreptatea socială*.

La fel este vorba despre Saint-Just, care-l trimite pe Danton la ghilotină, fiindcă aşa cerea conceptul de revoluție absolută.

În planul social este o dramă realistă, însă în planul intim este o dramă de idei. Una din cele mai semnificative scene este, în acest sens, cea a discuției dintre Gelu Ruscanu şi Praida, în care cei doi îşi expun conceptele de dreptate absolută şi de dreptate socială. Dreptatea e absolută, aparține socialismului utopic, pe care Gelu Ruscanu îl reprezintă.

Conceptul de dreptate absolută, de esență iluministă, este realizat prin separarea puterii legislative de puterea executivă. Separarea puterilor în stat este un principiu aplicat în legislația burgheză. Conceptul de dreptate socială, de clasă, a fost aplicat de statele comuniste, unde puterea în stat este unică. Aplicarea conceptului de dreptate de clasă a stat la baza asasinatelor în masă ale regimurilor comuniste în perioada de dictatură a proletariatului. Se pun astfel în discuție două concepte, de fapt două structuri sociale diferite.

Pentru a-şi exprima conceptul de dreptate în afara contextului social, Gelu Ruscanu vrea să publice scrisoarea, sacrificând-o pe Maria Şaru Sineşti, fiindcă pentru un luptător social cauza este mai presus de persoane. El nu pregetă să-şi jertfească iubita pentru cauză, aşa cum Meşterul Manole nu şovăie să-şi jertfească ființa iubită pentru idealul său.

Toți eroii par a-şi căuta destinul, drumul prin labirintul vieții, care este văzut ca un drum în cunoaştere, ca o continuă descoperire. Când Gelu Ruscanu îl vizitează pe Petre Boruga în închisoare sau când stă de vorbă cu agentul de la siguranță, când vorbeşte cu Şaru Sineşti, cu mătuşa sa, cu Maria Şaru Sineşti, cu Praida, el are o continuă confruntare de idei. Scrima de idei se desfăşoară sub panoul de săbii din biroul lui Gelu Ruscanu, fiindcă tatăl l-a învățat de mic să dueleze.

Moartea lui Gelu Ruscanu este, de fapt, eşecul filosofiei, în sensul că limitele eroilor provin din adevărul, că fără credință în Dumnezeu ei nu pot să se autodepăşească. Moartea lor este un strigăt de ajutor, de neputință, un mesaj expresionist, un drum spre iad

c) Problema intelectualului la Camil Petrescu implică, în primul rând, o definiție a termenului. Prin intelectual, Camil Petrescu înțelege un om care își pune probleme, adică un om care caută să-și definească raportul său față de societate, de mediul în care trăiește.

Pe o treaptă de înțelegere mai înaltă, el ar trebui să fie cel care știe să rezolve problemele, ca în panseul lui Shaw: *„Cel care știe face, cel care nu știe învață pe alții, cel care nici nu știe, nici nu face, este pus să conducă“*.

În *Bhagavad-Gita*, el ar fi definit prin *„Cel care are Cunoașterea“*, adică cel care cunoaște drumul de integrare în Sinele Suprem. Dacă pentru Immanuel Kant filosoful, adică intelectualul, este cel ce gândește pe categorii, pentru gânditorii indieni el ar fi definit prin cel ce are cunoașterea discriminativă. Pentru a avea o imagine mai bună a discuției, în continuare redăm un verset din *Bhagavad-Gita*: *„Cunoașterea este mai bună decât exercițiul; concentrarea minții întrece Cunoașterea; renunțarea la fructul (faptelor) întrece concentrarea minții, iar liniștea vine imediat după renunțare“*. (*Bhagavad-Gita,* XII, 12)

Ca filosof, Camil Petrescu ar fi trebuit să cunoască aceste versete, care l-ar fi ajutat să-și depășească limitele de înțelegere. Pentru continuarea argumentației, trebuie să redăm alte câteva versete din *Bhagavad–Gita:*

„Cel care nu se bucură, nu urăște, nu se supără, nu dorește, care renunță la bine și la rău, cel astfel dăruit, acela mi-e drag.“

„Același cu dușmanii sau prietenii, ca și la cinste și dispreț, la frig și căldură, același la fericire și durere, scăpat de înlănțuire.“

„Nepăsător la insultă sau laudă, tăcut, mulțumit cu orice, fără casă, cu mintea neclintită, dăruit mie — așa este omul drag (mie).“

„Însă cei care adoră această Lege nemuritoare, așa cum (ți-)a fost spusă, credincioși, având-mă pe mine drept ultim scop, dăruiți, aceia îmi sunt foarte dragi.“ (Bhagavad-Gita, XII, 17-20)

Limitele filosofiei îi fac pe eroii lui Camil Petrescu să se sinucidă. Cunoașterea le dă un orgoliu absurd, fiindcă nu au Dumnezeu și nu înțeleg că prin smerenie se ajunge la Adevăr. Ei își fac din propriul eu un idol, fiindcă nu au virtuțile creștine: smerenia, mila, curățenia, cumpătarea, răbdarea, hărnicia, bunătatea, blândețea, credința, nădejdea și iubirea lui Dumnezeu. Orgoliul îi orbește, nu fac voia lui Dumnezeu, ci voia proprie. Sunt atei, adică sunt căzuți pe treapta a douăsprezecea a păcatului, sau rătăciți, ieșiți de sub scutul Duhului Sfânt. De aceea se sinucid, fiindcă valoarea omului o dă credința, semnul apropierii de Dumnezeu, adică ortodoxia, care este unica și adevărata credință, care izvorăște din Duhul Bunei-Credințe. Intelectualul adevărat este un adânc teolog, el ajunge un om de principii, nu acceptă compromisuri, nu este ateu, nu cade la secte, nu se leapădă de ortodoxie, deci de Domnul Iisus Hristos, așa cum s-a lepădat în

mod simbolic Sfântul apostol Petru, ca să arate cum se va lepăda de Domnul Iisus Hristos biserica creştină din Apus, generând haosul spiritual contemporan şi justificând apocalipsa.

53. Camil Petrescu — reprezentant al realismului

53.1. Principalele tendinţe în dezvoltarea realismului

a) tendința realist-lirică sau de factură romantică: Costache Negruzzi, Ion Creangă, Duiliu Zamfirescu, Mihail Sadoveanu, Geo Bogza.

b) tendința realist-clasicistă sau de factură barocă: Alexandru Odobescu, Ioan Slavici, Barbu Ştefănescu Delavrancea, George Călinescu, Mateiu Caragiale.

c) tendința realist-critică sau obiectivă: Nicolae Filimon, I.L.Caragiale, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu.

d) tendința realist-modernistă, simbolistă, expresionistă: Alexandru Macedonski, Camil Petrescu, Urmuz, Ştefan Bănulescu, Mircea Eliade, Vasile Voiculescu.

53.2. Caracterul realist al creaţiei lui Camil Petrescu

a) eroi tipici: Gelu Ruscanu, Praida, Andrei Pietraru, Piedro Grala, Ştefan Gheorghidiu, George Demetru Ladima — intelectuali nonconformişti, inadaptabili;

– Danton, Robespiere, Gelu Ruscanu, Praida, Bălcescu, Eliade — intelectuali angajaţi în revoluția socială.

b) împrejurări tipice: războiul, lupta de clasă, revoluția.

c) tema, eroii, conflictele, subiectele sunt luate din realitatea socială.

d) caracterul critic vizează instituțiile sociale ca: justiția, presa, parlamentul sau moravurile sociale: corupția, viciile.

e) caracterul scientist îl găsim prin documentarea pentru piesele sale ca *Bălcescu* sau romanul *Un om între oameni*.

f) procedee realiste:

– colajul – Patul lui Procust.

– analiza psihologică – Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război.

– voci ideologice – *Patul lui Procust.*

g) specii realiste: romanul, comedia, drama.

53.3. Problema intelectualului la Camil Petrescu

a) intelectualul participant la revoluție, figură centrală în creația lui Camil Petrescu:

– Gelu Ruscanu — dreptatea absolută şi Praida — dreptatea de clasă.

– Robespiere – revoluția absolută și Danton – revoluția iluministă.

– Bălcescu susține revoluția națională și socială și Eliade militează pentru reforme democrate.

– sensul evoluției personajelor care participă la revoluția socială.

– raportul dintre personalitate și mase în realizarea revoluției – Bălcescu, exponent al maselor la 1848.

b) intelectualul inadaptabil – component al lumii intelectualului, creată de Camil Petrescu:

– inadaptabilul – cauzele sociale ale inadaptării intelectualului.

– trăsăturile distinctive ale intelectualului inadaptabil.

– lipsa de orizont social: Ștefan Gheorghidiu.

– închistare în sfera problemelor personale: Andrei Pietraru.

– absolutizarea unei idei sau a unui sentiment: Gelu Ruscanu.

– fragilitate interioară care-i duce la sinucidere: Ladima, Andrei Pietraru, Gelu Ruscanu.

– Ștefan Gheorghidiu – personaj limită între cele două categorii.

c) contribuția lui Camil Petrescu la definirea lumii intelectualului:

– Bălcescu – intelectualul autentic și generos – sinteză a evoluției eroilor lui Camil Petrescu – exponent al maselor – prototip al revoluționarului patriot.

– George Demetru Ladima – prototip al intelectualului inadaptabil.

– modelarea intelectualului – funcție fundamentală a artei scriitorului.

– definirea intelectualului – reacție a cititorului.

53.4. Problema iubirii — problemă de factură romantică

a) iubirea – moment al evoluției intelectualului – declanșarea, trăirea și sublimarea sentimentului – cauză a dedublării eului – Ștefan Gheorghidiu – *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război.*

b) iubirea – cauză a opțiunilor fundamentale – *Suflete tari* – Andrei Pietraru, Ioana Boiu.

c) iubirea – o ratare a drumului destinului – Fred Vasilescu, Doamna T., Ladima, Emilia din *Patul lui Procust.*

d) iubirea – etapă în cunoașterea de sine – Ștefan Gheorghidiu.

e) iubirea – concept absolut: Andrei Pietraru – *Suflete tari*.

f) iubirea – cauză, motivație, sens al comportamentului eroilor.

g) iubirea – mesajul romantic al eroilor lui Camil Petrescu.

53.5. Problema războiului — problemă de factură realistă

a) războiul – conflict național și social: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* – o problemă de tactică și strategie, o problemă de tehnică militară, o opțiune adâncă a necesității, o tragedie, pedeapsa lui Dumnezeu.

b) războiul – un conflict social, o opțiune politică: *Jocul ielelor, Un om între oameni, Bălcescu*.

c) războiul – un conflict interior, un carusel de idei: Praida – Gelu Ruscanu, Robespiere – Danton, Bălcescu – Eliade.

d) războiul – un conflict sufletesc: Ladima – Emilia; Ştefan Gheorghidiu – Ella.

e) războiul – mesajul expresionist al unei generații.

54. Hortensia Papadat-Bengescu

Viața şi activitatea literară. S-a născut în 1876. Se va căsători de tânără cu un magistrat. Va colabora la „Viața românească" care o va îndruma spre realism, apoi după plecarea la Bucureşti va colabora la „Sburătorul". Va scrie nuvele, schițe, romane, teatru. Moare în 1955.

Culegeri de nuvele şi schițe: Ape adânci (1919), Sfinxul (1920), Femeia în fața oglinzii (1921), Romanță provincială (1925), Desenuri tragice (1927)

– romane: Balaurul (1923), Fecioarele despletite (1926), Concert din muzică de Bach (1927), Drumul ascuns (1933), Rădăcini (1938)

– teatru: „Povârnişul" (1915), „Bătrânul" (1920), „Teatru" (1965)

54.1. Hortensia Papadat-Bengescu — *Concert din muzică de Bach*

a) *Concert din muzică de Bach* este un roman realist, fiindcă are ca **temă** societatea burgheză românească de la începutul veacului al XX-lea.

Ideea este că o lume parazitară, de arivişti, fără principii morale, este sortită prăbuşirii şi descompunerii.

Compoziția romanului are două fire narative: Elena Drăgănescu şi Lică Trubadurul, care, prin dezvoltări succesive, dau secvențele *„felii de viață"* semnificative. Romanul face parte din ciclul *Hallipa,* alcătuit din cinci romane: *Fecioarele despletite, Concert din muzică de Bach, Drumul ascuns, Rădăcini, Străina* şi urmăreşte destinul familiei Halippa. Este o încercare de a realiza un *„bildungs roman"*, adică un roman frescă socială, aşa cum este *Forsyte Saga* al lui Galsworthy.

Elena Drăgănescu este fiica moşierului Hallipa şi a frumoasei Lenora. Ea face o mezalianță, căsătorindu-se cu un industriaş Drăgănescu, ceea ce îi afectează pretențiile de puritate aristocratică. Pentru a-şi reface acest prestigiu social, organizează, în saloanele ei, un concert din muzică de Bach cu ajutorul lui Marcian, pianist celebru, şi cu o orchestră de intelectuali, din care face parte şi doctorul Rim.

Muzica lui Bach este elevată, spirituală, plină de subtilități, de evlavie, cultivă sentimentul religios, credința, este rafinată şi presupune o înălțare spirituală, adică o trăire pe conceptul de *catharsis*. Distanța dintre această

afişată tendinţă spre puritate şi conceptul de *mimesis*, pe care trăiesc în realitate, marchează distanţa dintre adevăr şi simulare-disimulare, dintre ceea ce sunt şi ceea ce vor să pară eroii din roman.

Elena Drăgănescu vrea să fie un model, un prototip al unei lumi elevate, elegante, dar este de fapt o snoabă, autoritară, rigidă, orgolioasă; nu are elevaţia, evlavia, pe care o afişează prin organizarea acestui concert; nu are principii morale şi devine foarte uşor amanta lui Marcian. Pentru a-şi ascunde această relaţie extraconjugală, foloseşte, ca pretext, îngrijirea băiatului ei într-un sanatoriu din Elveţia. În ţară, Drăgănescu, soţul ei, duce o viaţă agitată, cu investiţii industriale şi moare de un atac de cord în clinica doctorului Valter. Venită la înmormântare, Elena Drăgănescu are acelaşi comportament rigid, considerat însă de doctorul Valter ca fiind de bun gust.

Romanul *Concert din muzică de Bach* este realist, fiindcă are un accentuat spirit critic. Dacă ochiul, cu care o priveşte pe Elena Drăgănescu, este mai conciliant, în schimb privirea autoarei este necruţătoare cu Coca Aimée, dar mai ales cu Lică Trubadurul.

b) Romanul *Drumul ascuns,* care este un fel de volum al doilea al romanului *Concert din muzică de Bach,* tratează acest drum ascuns al arivismului social. Lumea, pe care ne-o prezintă Hortensia Papadat-Bengescu, este o lume de arivişti. Doctorul Valter este căsătorit cu Lenora, mama Elenei Drăgănescu, dar şi a ambiţioasei Coca Aimee. La moartea Lenorei, arivista Coca Aimee se găseşte în faţa alternativei de a pleca din palatul-clinică al doctorului Valter sau de a se căsători cu el. Opţiunea ei este, fără echivoc, a unei ariviste, fiindcă se căsătoreşte cu tatăl vitreg, încălcând toate normele morale, religioase, civile, de bun simţ, orice urmă de comportament uman. Este expresia conceptului de *carpe diem*, pe care-l adoptă, ca fiind conceptul fundamental de viaţă al lumii de arivişti, descrisă de Hortensia Papadat-Bengescu.

Lică Trubadurul este un văr sărac al Elenei Drăgănescu şi are, la început, un post modest de plutonier-furier într-o companie de cavalerie, funcţie din care mai ciupeşte câte ceva, ca Ghiţă Pristanda al lui Caragiale.

Drumul ascuns al parvenirii lui Lică va începe mai târziu. El are un episod erotic cu Lina, o vară a sa, studentă la medicină, cu care face un copil, pe Sâia. Lina se va căsători cu doctorul Rim, iar de fată se va ocupa Lică. Sâia este introdusă ca infirmieră în casa doctorului Rim, ca să-l îngrijească, fiindcă este bolnav. Sâia află din nişte scrisori, pe care le găseşte în casa doctorului Rim, că este fiica Linei.

Lică Trubadurul, scăpat de grija creşterii şi îngrijirii fetei, se va ocupa de Ada Razu, soţia prinţului Maxenţiu, pe care o învaţă să călărească, până când este angajat ca maestru de echitaţie, cu toată opoziţia prinţului bolnav de tuberculoză. Pentru a scăpa de prinţul Maxenţiu, Ada îl expediază la un

sanatoriu în Elveția, unde moare. Sâia trăieşte un impas, cedează la insistențele doctorului Rim şi apoi se sinucide. La înmormântarea Sâiei vin toate rudele, inclusiv Elena Drăgănescu, ca semn că toți ştiau aceste jalnice căderi.

Rămas fără obligații, Lică se căsătoreşte cu Ada Razu şi, având avere, poziție socială, impertinență, devine deputat, scopul oricărui arivist.

Drumul ascuns al Adei Razu este al unei ariviste, care caută, prin căsătoria cu prințul Maxențiu, să pătrundă în înalta societate. Paradoxul este că societatea n-o acceptă ca prințesă, dar ironia este că Lică Trubadurul obține de la Elena Drăgănescu o invitație pentru ea la concertul din muzică de Bach, ceea ce constituia, în atmosfera de snobism a clasei dominante, o recunoaştere a apartenenței ei la lumea aristocrației.

Drumul ascuns al arivistei Coca Aimée este de a-i lua locul mamei sale Lenora, în palatul-clinică al doctorului Valter.

Drumul ascuns al doctorului Valter este al unui arivist, care obține de la văduva Efraim un palat, ca răsplată pentru serviciile sale medicale, dar mai ales erotice. În acest palat, el va deschide o clinică de lux pentru clasa dominantă, a aristocrației. De aceea pentru a face o reclamă subtilă, el îi dă voie fiicei vitrege Coca Aimée, întoarsă de la pension, să dea o serie de serate.

Critica instituțiilor şi moravurilor societății aristocrate, dar şi burgheze, realizată de Hortensia Papadat-Bengescu, vădeşte influența realistă a *Vieții Româneşti* şi a lui G. Ibrăileanu, iar, prin analiza psihologică, se simte influența modernistă a grupului de la *Sburătorul*, condus de Eugen Lovinescu, fiindcă autoarea le-a frecventat.

c) *Concert din muzică de Bach* este construit pe două motive, într-o tehnică de contrapunct, ca într-un concert. Cele două teme sunt viața — iubirea, armonia, morala, lumina şi motivul tragic — moartea, căderea, întunericul, în care sufletele se chinuiesc într-un infern social, sub focul patimilor, ispitelor, instinctelor. Eroii par a juca parabola orbilor, aşa cum o va face explicit Augustin Buzura în *Refugii.* Această orbire este dată de avariție, patimă răscolitoare, pe care o trăiesc în adânc toți ariviştii. Avariția se referă nu numai la bani, ci şi la un loc în societatea înaltă, în Parlament. De aceea eroii Hortensiei Papadat-Bengescu nu au principii morale, fiindcă, aşa cum arătau eroii lui I.L. Caragiale, societatea burgheză nu le are.

Motivația comportamentului eroilor Hortensiei Papadat-Bengescu este „enteresul", ca şi la eroii lui I.L.Caragiale. Toți eroii sunt marcați de acest factor, fie că este Elena Drăgănescu, când face mezalianța, căsătorindu-se cu un burghez, fie că este vorba de Lenora, când se recăsătoreşte cu doctorul Valter, fie că este doctorul Valter în raporturile cu văduva Efraim, fie că este vorba de Ada Razu în raportul cu prințul Maxențiu, fie că este

vorba de Lică Trubadurul în raportul cu Ada Razu, fie că este vorba de Coca Aimée în raporturile ei cu doctorul Valter. Toți au o singură coordonată, care poartă fie numele „bani“, fie „enteresul“, fie conceptul de *carpe diem*. Într-o societate dominată de bani, omul şi sufletul devin o marfă, care are un preț. De aici motivul satanic, întunecat al morții spirituale, determinată de bani, de avariție, cauza tuturor relelor.

Tema luminoasă a evlaviei, pe care o cuprinde muzica lui Bach, este o aspirație spre armonie, evlavie, viață spirituală, spre virtuțile morale, spre mântuire. Tema este duioasă, nostalgică, lipsită de acurateţe şi profunzime, ca o chemare, ca o certare, ca o constatare, încercând să-i determine pe eroi să părăsească *„drumul greşit, drumul ascuns“* al desfrânării, zgârceniei, lăcomiei, mâniei, invidiei, mândriei, urii, care ard şi usucă sufletele, le distrug, iar purtătorii lor rămân nişte manechine, ca eroii lui Caragiale.

Eroii mimează un comportament moral, vin la un concert din muzică de Bach, dar nu sunt capabili să-şi schimbe viaţa, fiindcă nu au credință, nu au Dumnezeu şi de aceea nu au principii morale. Morala nu e un scop în sine, o suită de concepte şi principii abstracte, ci o realitate vie, trăită zi cu zi de cel ce are Dumnezeu, deci conştiință creştină.

Spiritul malefic îi domină, îi zdrobeşte, îi poartă ca pe nişte marionete într-un joc de-a viaţa şi de-a moartea, care este tragic dar şi grotesc, ca în piesele lui I.L.Caragiale, Eugen Ionescu, Friederich Dürrenmatt şi-i cer cititorului să mediteze la sensul vieții.

55. George Călinescu

Viaţa şi activitatea literară. S-a născut în 19 iunie 1899 la Bucureşti. Copilăria o petrece la Botoşani şi Iaşi. Face Liceul „Gheorghe Lazăr” din Bucureşti şi Liceul internat din Iaşi. Îşi dă bacalaureatul la Liceul „Mihai Viteazul” din Bucureşti (1918). Face Facultatea de Litere şi Filosofie din Bucureşti şi începe să colaboreze la Sburătorul. Va lua licenţa în italiană, franceză şi română. Va fi profesor la Bucureşti şi Timişoara. Va pleca în Italia la „Şcoala Română din Roma” condusă de Vasile Pârvan şi va strânge multe documente. Se întoarce în țară în 1926 şi este profesor la Liceul „Gheorghe Şincai”, va publica în „Universul literar”, „Sburătorul”, „Viaţa literară”, „Sinteza”, „Gândirea”, redactor la revista „Roma”, editează revista „Capricorn”, publică la „Viaţa românească”, „Adevărul literar şi artistic”.

Activitatea sa literară se va concretiza în scrieri de critică şi istorie literară, dar şi în romane.

Viaţa lui Mihai Eminescu (1932), Opera lui Mihai Eminescu (1934-36), Viaţa lui Ion Creangă (1938), Principi de estetică (1939), Istoria literaturi

iromâne de la origini până în prezent (1941), Istoria literaturii române – compendiu (1945), Impresii asupra literaturii spaniole (1946), Nicolae Filimon (1959), Gr. M. Alexandrescu (1962), Estetica basmului, Vasile Alecsandri (1965), I. Heliade Rădulescu şi Şcoala sa, Studii şi cercetări de istorie literară (1966), Scriitori străini (1967), Ulysse (1967), Universul poeziei (1967), Gâlceava înţeleptului cu lumea (1973-74), Cronicile optimistului (1964)

Romane: Cartea nunţii (1933), Enigma Otiliei (1938), Bietul Ioanide (1953), Scrinul negru (1960).

Poezii: Lauda lucrurilor (1963)

Piesă de teatru: Şun sau Calea netulburată (Mit mongol) 1943

A fost membru al Academiei Române şi profesor la Universitatea din Bucureşti.

Moare la 12 martie 1965 la Bucureşti.

55.1. George Călinescu — *Enigma Otiliei*

a) *Enigma Otiliei* este un roman social, realist, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viaţa societăţii bucureştene de la începutul secolului al XX-lea.

Ideea este că o societate parazitară nu are sensul de a exista.

Subiectul este istoria unei moşteniri. Costache Giurgiuveanu, un bătrân avar, agoniseşte de-a lungul vieţii o avere, care intră printr-un concurs de împrejurări în mâna unui escroc, Stănică Raţiu. Soluţia este realistă, fiindcă cel mai adaptat la o *„soţietate fără de prinţipuri şi fără de morală“* este Stănică Raţiu, arivistul brutal, fără scrupule, tâlharul. Calificativul *„tâlhar“* pentru Stănică Raţiu pare dur, dar este exact, fiindcă în momentul când îi fură banii lui Costache Giurgiuveanu, el provoacă moartea acestuia. Costache Giurgiuveanu este avarul, iar Aglae Tulea, sora lui, este varianta sa feminină. Clanul Tulea, adică Simion, Titi, Aurica, Olimpia trăiesc parazitar, Otilia este snoaba, Pascalopol este rafinatul, Felix Sima este ambiţiosul. Eroii alcătuiesc două grupuri sociale, care se confruntă. Pe de o parte clanul Tulea, cu Aglae Tulea, Stănică Raţiu, Olimpia, Aurica, Titi luptă să pună mâna pe avere, iar de cealaltă parte Costache Giurgiuveanu, Otilia, Felix Sima, Pascalopol luptă ca să-i împiedice. Eroii sunt tipici şi acţionează în împrejurări tipice.

Caracterul realist al romanului se exprimă prin critica instituţiilor sociale şi a moravurilor. Familia, ca celulă a societăţii, este văzută într-o ipostază jalnică. Clanul Tulea cu Aglae dezumanizată, cu Simion internat la ospiciu, cu Titi ratat, cu Olimpia alungată de Stănică Raţiu, cu Aurica nemăritată, ne dă o imagine a degradării familiei. Chiar nucleul Costache Giurgiuveanu, Felix Sima, Otilia are o situaţie precară, iar mariajul dintre Pascalopol şi Otilia este meschin şi ipocrit. Eroii sunt egoişti, dau prioritate

capriciilor, trăiesc pe conceptul *carpe diem* şi nu sunt dispuşi să facă sacrificii. Când Simion se alienează, este îndepărtat fără milă. Când Costache Giurgiuveanu este atacat de paralizie, Aglae îi ocupă casa, dar nu aduce un medic ca să-l îngrijească. Este o analiză ştiinţifică, balzaciană a unei lumi de arivişti, în care toate intenţiile, motivaţiile comportamentului sunt dominate de bani. Chiar Felix Sima este un ambiţios, care parvine prin ştiinţă, prin profesia de medic. El se deosebeşte însă de ceilalţi prin calităţi morale, prin concepţia despre lume şi viaţă, prin faptul că este un om de valoare, activ social şi nu un parazit.

b) *Enigma Otiliei* poate fi interpretat ca un roman de problematică, fiindcă dezbate problema paternităţii. Toţi eroii îşi definesc caracterul, comportamentul, în funcţie de această problematică.

Costache Giurgiuveanu este realizat pe dualitatea dintre avariţie şi dragostea paternă. Raportul dintre avariţie şi paternitate este bine exprimat, când Costache Giurgiuveanu, sfătuit de Pascalopol, transformă averea sa, alcătuită din imobile, localuri în bani spre a-i depune la o bancă pe numele Otiliei. Din cauza avariţiei, nu-i dă lui Pascalopol decât o sută de mii, iar două sute de mii le va ţine pentru el şi-i vor fi furate de Stănică Raţiu.

Aglae Tulea, sora lui Costache Giurgiuveanu, este caracterizată prin dualitatea paternitate şi dezumanizare. Ca mamă, îşi asumă rolul paternităţii, fiindcă Simion este alienat, dar ca avară ajunge la un comportament inuman. Pe ea n-o interesează să-şi ajute fratele, ci îi ocupă casa ca să pună mâna pe avere.

Stănică Raţiu este demagogul paternităţii. Face teoria familiei, ca Rică Venturiano al lui Caragiale, dar îl lasă pe Relişor, băiatul bolnav, să moară, fiindcă n-are nici un interes să fie prea legat de clanul Tulea. Îi va propune Otiliei să se căsătorească cu el, ca să pună mâna pe averea lui Costache Giurgiuveanu. După ce-l fură şi-l omoară pe Giurgiuveanu, o va părăsi pe Olimpia şi se va căsători cu Georgeta. Este drumul descris de Nicolae Filimon, care îi dă lui Dinu Păturică o tovarăşă de viaţă necinstită, vicleană, o aliată pentru afacerile cele mai murdare.

Cei doi orfani, Otilia şi Felix, caută să se ocrotească unul pe celălalt. Felix îi propune Otiliei să se căsătorească cu el, dorind să-i asigure existenţa. Otilia va opta pentru Pascalopol, fiindcă nu se consideră o parteneră de viaţă pentru Felix. Coordonata paternitate şi nu iubirea îi determină opţiunea.

Pascalopol este realizat pe dualitatea dintre paternitate şi iubire. El o cunoaşte pe Otilia de mică, a crescut pe genunchii lui, a considerat-o un fel de fiică, iar Otilia îl consideră un fel de tată. Îşi va asuma o parte din rolul paternităţii şi-i pune pe numele ei, la bancă, o sută de mii de lei înainte ca

Giugiuveanu să-i dea aceşti bani. Îi face toate capriciile. O duce la Paris. Când Otilia va cunoaşte un argentinian bogat, el îi va reda libertatea.

c) Problema iubirii poate determina interpretarea romanului ca un roman de dragoste, în sensul că este relatată povestea unei iubiri. Otilia este o eroină romantică, excepțională, fiindcă deşi trăieşte într-un mediu corupt, îşi menține candoarea, puritatea, este ca un nufăr, care creşte alb pe balta plină de mocirlă a societății burgheze bucureştene. Tema, eroii, conflictul, subiectul au, în acest context, o structură afectivă. Felix, care o iubeşte, citeşte, în ochii ei limpezi şi plini de seninătate, candoarea şi este contrariat de bârfele puse în circulație de clanul Tulea.

Iubirea este problematizată ca într-un roman expresionist. Când Felix o sărută cu patimă pe Otilia, aceasta îl învață să o sărute delicat. Când îi analizează palma şi vede că va avea şapte copii, se sperie. Reacția ei devine o motivație pentru a-l respinge pe Felix. Când Otilia, sufocată de grosolăniile clanului Tulea, pleacă cu Pascalopol la Paris, Felix, derutat, are o scurtă aventură cu Georgeta şi-i pare că a trădat-o pe Otilia.

Otilia este delicată, frumoasă, voluntară, instruită, dar independența ei, felul în care îşi exprimă personalitatea este elementul de disjuncție, de incompatibilitate dintre eroi. Raportul ambiguu dintre ea şi Pascalopol, dar mai ales discuția francă a lui Pascalopol, care-i spune că va lupta cu armele lui pentru Otilia, îl tulbură pe Felix şi nu ştie cum să acționeze, ca s-o scoată din influența mediului malefic burghez. El vrea să aibă o discuție decisivă cu Otilia, vrea să aibă certitudinea că Otilia îl iubeşte, că se va căsători cu el. Răspunsul fetei este echivoc: *„De tine depinde totul“*. În esență, Otilia este prinsă de mreaja conceptului *carpe diem.* Ea vrea să călătorească, să strălucească prin saloane, să se bucure de viață, să nu muncească, să n-aibă răspunderea unei mame.

Teoria raportului dintre bărbat şi femeie, pe care o face Pascalopol, când caută să explice atitudinea dezumanizată a Aglaei Tulea, grosolănia, brutalitatea, arivismul, de care aceasta dă dovadă, este un mod indirect de a-i spune Otiliei: *„eu ştiu să iubesc, fiindcă sufletul meu e vacant, fiindcă n-am iubit pe nimeni“*.

Teoria dragostei făcută de Aglae Tulea este a unei ariviste: *„Dragoste! Fleacuri! Pe vremea noastră nu mai era asta. După nuntă vine şi dragostea“*. Aceasta explică şi împietrirea sa lăuntrică.

Aurica este obsedată de problema dragostei, ca fiind singurul mijloc de a se realiza. Ea n-are o profesie, un rol social, vegetează şi exprimă soarta tragică a fetei bătrâne într-o situație precară: *„Dacă n-ai noroc, degeaba. Poți să fii frumoasă, poți să ai zestre, poți să ieşi în lume şi bărbații nu se uită la tine. Pentru asta trebuie să te naşti. Mai sper şi eu câtăva vreme şi pe urmă, adio“*. Ea reprezintă ratarea sub aspectul erotic.

Iubirea este o problemă, care determină diferențierea eroilor, ca şi problema paternității. Pentru Felix, iubirea este o comuniune de interese, idealuri, aspirații, modul de a organiza o familie, o viață stabilă.

Pentru Otilia, iubirea este un sentiment delicat ca o floare, care are nevoie mereu de un decor schimbat, spre a-şi etala frumusețea, spre a-şi împlini capriciile, să nu aibă răspunderi, copii, să nu muncească.

Pascalopol îşi exprimă iubirea ca o ocrotire paternă a Otiliei, calcul, experiență, subordonarea problemelor personale față de Otilia.

Stănică Rațiu consideră iubirea o afacere, un mod de a-şi realiza planurile ariviste. Ca şi Dinu Păturică, el vede în Georgeta cocota de lux, de care are nevoie, ca ajutor în organizarea localurilor cu jocuri de noroc şi trafic de narcotice.

Dezbaterea problemei iubirii nu are acuitatea din romanele lui Camil Petrescu, ci este mai mult un sistem de diferențiere şi de caracterizare a eroilor.

d) *Enigma Otiliei* pune în dezbatere şi problema moralei, ceea ce dă romanului o dimensiune clasicistă, ca şi problema paternității. Morala nu este văzută ca o problemă teoretică, ci implicată în modelul de existență, ca o coordonată a jocului de-a viața şi de-a moartea. Dacă tipizarea, caracterul critic al romanului conturează dimensiunea realistă, trăsăturile general-umane ale eroilor, caracterul moralizator dau dimensiunea clasicistă. Lipsa principiilor morale face din Costache Giurgiuveanu un avar, din Stănică Rațiu un tâlhar, din Aglae Tulea o brută, din Georgeta o cocotă de lux, din clanul Tulea o pseudofamilie, din societatea burgheză un infern social. Este prezent şi conceptul de lume ca joc, definind elementele de baroc din structură romanului. Când Felix Sima vine în casa lui Costache Giurgiuveanu, îi găseşte pe cei din clanul Tulea, jucând table. Când clanul Tulea ocupă casa lui Costache Giurgiuveanu, în loc să-l ajute, ei joacă, fumează şi-i fac atmosferă imposibilă. Elementul de baroc constă şi în faptul că tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de *fortuna labilis,* exprimat prin cuvintele rostite de Costache Giurgiuveanu: *„Aici nu stă nimeni“*, cuvinte care sunt reluate ca o concluzie, ca un laitmotiv epic, în finalul romanului, dându-i un aspect rotund, clasicist.

Caracterul dual al eroilor creează acest aspect de joc. Eroii par a juca un rol. Acest caracter teatral, prezent în proza lui I. L. Caragiale, îl găsim în scena ocupării casei lui Costache Giurgiuveanu, marcând punctul culminant al luptei pentru avere. Fiecare personaj îşi expune poziția, problemele, se autocaracterizează. Scriitorul foloseşte modelul dialogului divergent din piesele americane, construind un fragment de text dramatic:

„Aglae: Am început să am junghiuri reumatice, ceea ce n-aveam mai înainte. Eu cred că toate astea sunt din supărare, nimic nu îmbătrâneşte

mai mult ca supărarea. Iau iod dar nu văd nici un folos, cu toată reclama. Îmi spunea o damă să mă duc la băi la Pucioasa. Odată şi o dată, când oi scăpa de necazurile astea, tot am să mă duc.

Stănică: Parcă aş mânca ceva bun, ceva rar. Îmi vine un miros cunoscut în nări de la bufetul ăsta şi nu ştiu ce.

Aurica: Dacă n-ai noroc, e degeaba. Poţi să fii frumoasă, poţi să ai zestre, poţi să ieşi în lume şi bărbaţii nu se uită la tine. Pentru asta trebuie să te naşti. Mai sper şi eu câtăva vreme şi pe urmă, adio. Nu mai sunt nici bărbaţi cavaleri, ca înainte. Azi te invită, ies cu tine în lume şi apoi se fac că nu ştiu.

Stănică: Am păzit odată un unchi trei zile şi trei nopţi în şir, până am picat toţi jos de oboseală şi bolnavul nu mai murea. Când ne-am sculat a patra zi l-am găsit rece.

Titi: Am să-l copiez în format mai mic şi am să-l tratez numai cu creion numărul 1.

Vasiliad: Am clienţi care mă scoală noaptea... ca să mă duc să constat decesul..."

Conduita morală, modelul de gândire, amprenta psihică se conturează bine pentru fiecare erou în cadrul grupului social. Societatea ne apare ca o sumă de arivişti, ca ipostaze ale prototipului, ca în piesele lui I. L. Caragiale, unde idiotul ca Agamiţă Dandanache stă în vârful ierarhiei ariviştilor.

e) *Enigma Otiliei* este un roman de sinteză estetică, fiindcă pe structura realistă a romanului găsim grefate elemente de clasicism, romantism, baroc, expresionism.

Structura realistă este realizată prin tipurile sociale variate, prin *„feliile de viaţă"* bucureşteană, prin tehnica de colaj, prin caracterul critic. Tehnica de colaj constă în introducerea listei socotelilor lui Costache Giurgiuveanu, descoperită de Felix Sima, când acesta află furtişagurile din banii săi, făcute de tutore. Găsim textul scrisorii pe care o primeşte Costache Giurgiuveanu, încât îl determină să-şi vândă localurile; găsim textul adresei trimis de Stănică Raţiu Olimpiei sau textul redactat de Pascalopol către bancă, pentru a-i deschide un cont Otiliei. Această prezenţă de limbaje diferite, plurilingvismul caracterizează textul realist în proză şi o găsim la Honoré de Balzac, la Nicolae Filimon sau Marin Preda. Descrierea amplă a casei lui Costache Giurgiuveanu este tot realistă şi asociază romanele lui Balzac.

Elementele romantice nuanţează textul şi-l scot din bezna patimilor ariviste. Romantice sunt ruinarea casei lui Costache Giurgiuveanu, caracterul excepţional al Otiliei, al lui Felix, precum şi structura afectivă a eroilor, a subiectului, a conflictului dintre Otilia şi Felix, dintre Aglae şi Otilia, dintre Felix şi Pascalopol.

Problematizarea, analiza psihologică, antiteza, contrastul, conceptul de *fortuna labilis,* tehnica sferoidală, tehnica algoritmică, nuanțarea aduc această interferență de stiluri, aparținând unor curente estetice diferite.

Finalul romanului cu *„aici nu stă nimeni"* exprimă parcă împlinirea unei pedepse cuprinsă în versetul: *„şi urma lor de pe pământ o va şterge"* din *Psaltire*, silindu-l pe cititor la o meditație și la o concluzie moralizatoare.

55.2. George Călinescu - *Cartea nunții*

a) Romanul *Cartea nunții* este realist, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială. Atitudinea scriitorului este de critică socială ca şi în romanul *Enigma Otiliei*. Este aceeaşi lume burgheză, sumbră, caracterizată prin parazitism, conservatorism, tipicării, lene, zgârcenie, reprezentată prin grupul mătuşilor lui Jim, adică Ion: Ghenea Agepsina, Magdalina, Fira, Iaca, Mali, Caterina, Lisandrina, la care se adaugă Silvestru Capitanovici unchiul, dom' Popescu soțul Caterinei, toți locuind în "casa moliilor".

Tema romanului este viața socială de la începutul secolului XX, dacă este privit ca roman realist sau **viața şi moartea** dacă se accentuează realismul de factură clasicistă a lui G. Călinescu.

Subiectul este alcătuit din secvențe în care Jim venit de la studii contemplă casa plină de vechituri. El are ambiții de arivist, de aceea încearcă să se apropie de Dora, Lola şi Medy, dar este primit cu rezerve, deşi le face vizite, merge cu ele la mare. În jocul erotic el o angajează pe Vera Policrat pe care o va cunoaşte în tren. Aceasta vine să-l roage să pună o vorbă pentru fratele ei Boby la unchiul său profesorul Silivestru Capitanovici. După câteva întâlniri Jim va constata că Vera îl iubeşte. Va urma o cerere în căsătorie acceptată de doamna Policrat. Pregătirile de nuntă sunt urmărite cu atenție. Ritualul ortodox este amplu comentat de autor spre a reliefa nuanța de ascultare "ca o umbră" a lui Jim, pe care o promite şi o realizează Vera spre deosebire de celelalte fete. Sensul căsătoriei este viața, continuitatea prin copii a neamului, răspunderea părinților față de copii, sensul major al vieții.

Lecția profundă a romanului este dată de viața ratată a mătuşilor lui Jim, dar mai ales sinuciderea unchiului său Silvestru Capitanovici, care sub influența surorilor sale a amânat mereu căsătoria. Când vrea s-o facă înțelege că nu mai poate. El trăieşte drama ratatului şi are un moment de cumpănă, de ispită, fiindcă ia un pistol, încearcă să se sinucidă. Prezența îngerilor este o greşeală a autorului, fiindcă cei ce se sinucid o fac sub influența duhurilor malefice care se pot arăta şi ca îngeri. În testamentul său Silvestru Capitanovici lasă casele, o oarecare avere, lui Jim. Romanul se

încheie cu momentul în care Vera află că va avea un copil şi doctorul îi face recomandări.

b) Eroul principal Jim ar vrea să fie tipul intelectualului modern. De aceea în loc de Ion autorul îi dă această alunecare spre modern. El are maşină, o altă mentalitate, un alt mod de a continua prin iubire, familie şi inteligenţă firul neamului. Viaţa are coordonate, pe care romanul nu le surprinde. O lume nu poate exista fără muncă. Când dom' Popescu le spune acest lucru bătrânelor acestea îl acuză că este bolşevic. Adevăratele idealuri, probleme, ale perioadei interbelice nu apar în roman. De aceea el rămâne minor. Autorul încearcă să realizeze prin Vera ca şi prin Otilia o eroină pură ca Garabet Ibrăileanu în *Adela*. La începutul relaţiei cu Jim ea este timidă, delicată, blândă, calină, inocentă, iar apoi fierbinte, posesivă, pasională.

Schema va fi reluată în *Enigma Otiliei*, unde Felix vine la studii spre a fi ca şi Jim un intelectual de elită. Se surprinde acelaşi mediu burghez bucureştean de avari, de arivişti, înlocuind mătuşile cu Aglae Tulea, Aurica. Se pot face apropieri între generosul Silivestru şi Pascalopol, între demagogul Stănică Raţiu şi dom' Popescu. De aceea *Cartea nunţii* apare ca o primă variantă a romanului *Enigma Otiliei,* fiindcă aduce aceeaşi lume parazitară, burgheză, ca un drum spre moarte ca şi societatea contemporană.

56. George Călinescu — prozator realist

56.1. Scriitori şi tendinţe în dezvoltarea romanului interbelic

a) romanul realist de factură romantică: Mihail Sadoveanu *Fraţii Jderi,Zodia Cancerului, Baltagul;* Gala Galaction *Papucii lui Mahmud, De la noi la Cladova*.

b) romanul obiectiv critic: Liviu Rebreanu *Ion, Pădurea spânzuraţilor, Răscoala;* Hortensia Papadat-Bengescu *Concert din muzică de Bach;* Cezar Petrescu *Întunecare;* Ion Agârbiceanu *Arhanghelii*.

c) romanul realist de factură clasicistă: George Călinescu *Enigma Otiliei, Bietul Ioanide*.

d) romanul realist de factură barocă: Mateiu I. Caragiale *Craii de Curtea-Veche.*

e) romanul realist de factură expresionistă: Camil Petrescu *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război, Patul lui Procust*.

56.2. Paternitatea — problemă centrală a prozei lui G. Călinescu

a) paternitate şi avariţie – Costache Giurgiuveanu.

b) paternitate şi erotism – Pascalopol.

c) paternitate şi brutalitate – Aglae Tulea.

d) paternitate şi demagogie – Stănică Raţiu.

e) iubirea ca formă complementară a paternității – Otilia, Felix.

f) paternitate şi dezinteres – Ioanide din romanul *Bietul Ioanide.*

g) eşecul paternității – Ioanide, Stănică Rațiu, Pascalopol.

56.3. Iubirea — problemă de factură romantică, dar şi realistă

a) iubirea – cauză a căsătoriei – *Cartea nunții* – Jim şi Vera.

b) iubirea – element de aspirație – *Enigma Otiliei* – Felix şi Otilia.

c) iubirea – rătăcire socială – *Bietul Ioanide* – Pica şi Gavrilcea.

d) iubirea şi incompatibilitatea – problemă a romanelor lui Călinescu: Otilia aderă la conceptul de *carpe diem*; Felix — la conceptul de paternitate.

56.4. Intelectualul — problemă şi temă ale romanelor lui G.Călinescu

a) Neaderența intelectualului la mediul burghez (Felix, Ioanide), determinată de platitudinea, egoismul, brutalitatea arivişților.

b) Integrarea intelectualului prin creație – *Scrinul negru* – Ioanide.

c) Formarea intelectualului – *Enigma Otiliei* – Felix.

56.5. Morala — o problemă de factură clasicistă

a) Lipsa principiilor morale ca o trăsătură a mediului burghez: Stănică Rațiu, Aglae Tulea, Aurica, Vasiliad.

b) Lipsa principiilor morale şi a credinței în Dumnezeu — cauză a prăbuşirii eroilor: Simion, alienat, se crede Iisus Hristos; Titi — lipsit de inteligență; Aurica ratează orice drum în viață; Olimpia îşi pierde copilul şi familia; Costache Giurgiuveanu îşi pierde viața inutil; Otilia îşi ratează viața; Pascalopol ratează paternitatea, îşi distruge familia; Stănică Rațiu devine tâlhar; Georgeta devine nimfomană; Ioanide îşi pierde copiii.

c) Finalul romanului este profund moralizator: *„aici nu stă nimeni“*.

56.6. George Călinescu — scriitor realist de factură clasicistă

a) caracterul tipic dar şi general-uman al eroilor:

– Costache Giurgiuveanu – tipul burghezului, dar şi avarul.

– Stănică Rațiu — arivistul violent, dar şi tâlharul.

– Aglae Tulea — arivistă brutală, dar şi paternitatea.

– Felix Sima — ambițiosul, dar şi intelectualul.

– Otilia – fecioara, dar şi capricioasa.

b) caracterul tipic, dar şi general-uman al unei moşteniri.

c) tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială, dar sunt structurate şi pe conceptul de *fortuna labilis*.

d) caracterul critic rezultă din atitudinea obiectivă a autorului, din alegerea problemelor, a eroilor, a *„feliilor de viață“*, în pedeapsa din finalul romanului şi urma lor de pe pământ o va şterge cuprinsă în cuvintele: *„aici nu stă nimeni“*.

e) sinteza estetică care încorporează elemente romantice, clasiciste, expresioniste.

57. Mateiu I. Caragiale

Viaţa şi activitatea literară. Este fiul lui I. L. Caragiale şi al Mariei Constantinescu. S-a născut la 25 martie 1885 în Bucureşti. A urmat colegiul „Sfântul Gheorghe" între 1896 şi 1903. Apoi studiază dreptul la Bucureşti şi din 1904 Universitatea din Berlin, iar din 1905 până în 1909 îşi continuă studiile la Bucureşti. În 1914 este şef de cabinet la Ministerul Lucrărilor Publice, iar din 1919 şeful biroului de presă la Ministerul de Interne. Se căsătoreşte în 1923 cu Marica Sion şi dobândeşte un domeniu la Sionu. Debutează în 1912 la „Viaţa Românească" cu poezii ca: „Lauda cuceritorului", „Noapte roşie", „Prohodul războinicului", „Călugăriţa", „Înţeleptul", „Aspra", „Cronicarul", „Domniţa", „La Argeş", „Trântorul". Cele câteva bucăţi în proză: „Remember", „Pajere", „Sub pecetea tainei" sunt o pregătire pentru romanul „Craii de curtea veche" publicat în „Gândirea" (1926-28) şi în volum în 1929. Moare în 17 martie 1936.

57.1. Mateiu I. Caragiale — *Craii de Curtea-Veche*

a) *Craii de Curtea-Veche* este un roman realist, fiindcă tema, eroii, subiectul sunt luate din viaţa socială bucureşteană de la începutul secolului al XX-lea.

Ideea este că o societate parazitară este sortită pieirii.

Subiectul este construit secvenţial, printr-o tehnică de colaj, şi urmăreşte viaţa unui grup social hibrid, alcătuit din Paşadia, Pantazi, locutorul, şi Pirgu, care reprezintă cei patru crai de pe cărţile de joc. La aceştia se adaugă Raşelica Nachmansohn, cocota de lux, şi Pena Corcoduşa, nebuna.

Caracterul realist al romanului rezultă din caracterul tipic al unor eroi ca Paşadia, care este tipul cărturarului blazat şi cu blazon, Pantazi, care reprezintă tipul boierului boem, Pirgu, care aduce tipul arivistului grosolan şi obaznic, Raşelica Nachmansohn, care reprezintă arivista cocotă de lux, Pena Corcoduşa este baba nenorocită şi nebună.

Problematica romanului este aceea a destinului omului într-un mediu social degradat moral, sordid, declasat. Problematica este tema discuţiei dintre Paşadia şi autorul, care este martorul, locutorul, conştiinţa socială a epocii, scriitorul. Intenţia autorului este comunicată în capitolul *Asfinţitul crailor,* în discuţia cu Pirgu, când acesta îl ironizează că vrea să scrie un roman de moravuri, fără să cunoască viaţa.

Compoziția are un caracter clasic, are patru capitole, ca *Amintiri din copilărie* ale lui Ion Creangă, intitulate: *Întâmpinarea crailor, Cele trei hagialâcuri, Spovedanii, Asfințitul crailor*. Este modul în care se exprimă metoda echilibrării.

Romanul reconstituie atmosfera efeminată a Bucureştilor de la începutul secolului al XX-lea. Paşadia se pare că joacă rolul craiului de cruce, are o descendență ilustră cu blazon, este instruit în cele mai vestite universități, lucrează la o carte fundamentală, care însă nu va apărea niciodată, fiindcă lasă instrucțiuni ca la moartea lui ea să fie distrusă. Este gestul de nonconformism, de pedeapsă, pe care-l dă contemporanilor. Cade în cursa întinsă de Raşelica Nachmansohn şi acesta îl distruge, ca să-i fure averea, aşa cum a făcut şi cu alți bărbați înaintea lui. Este soarta intelectualului fără Dumnezeu, care cade pradă patimilor sale. Ar fi putut face o carieră strălucită, ar fi putut avea un rol social major, ar fi putut avea o familie, dar, din cauza orgoliului său, rămâne ca un copac fără rod şi de aceea pomul, care nu aduce roadă, se taie şi-n foc se aruncă. Destinul său este o meditație pe tema *fortuna labilis* şi are un echivalent în imaginea unei nebune Pena Corcoduşa. Aceasta a fost amanta unui prinț rus în timpul Războiului de Independență. Moartea prințului rus, care voia s-o ia de soție şi s-o ducă pentru frumusețea ei în Rusia, este pentru ea un dezastru şi se alienează. Decade social şi moral, ajungând o cerşetoare nebună celebră, pe ulițele Bucureştiului. Ea este aceea, care-i dă autorului titlul romanului şi ideea, atunci când le strigă: *„Crai de Curtea-Veche“*. Moartea lui Paşadia şi a Penei Corcoduşa, plecarea lui Pantazi şi ascensiunea lui Gorică Pirgu dau romanului un final realist.

b) Caracterul baroc al romanului este evident mai ales în capitolul al doilea, intitulat *Cele trei hagialâcuri*, când este descrisă casa în care locuia Pantazi: *„La belşugul de abanos şi de mahon, de mătăsării, de catifele şi de oglinzi — acestea de toată frumusețea, fără ramă şi cât tot peretele — iubirea de flori a chiriaşului, împinsă la patimă, adăuga o nebunească risipă de trandafiri şi de tiparoase ce, împreună cu lumânările, pe care le găseam aprinse, în cele două candelabre de argint cu câte cinci ramuri, oricând ai fi venit, puneau locuinței pecetea unui lux ales, alcătuind oaspetelui meu un cadru în aşa armonie cu ființa sa, că, amintirea mea, dintr-însul nu-l pot desprinde“*.

Imaginea lui Pantazi este întregită de povestirile lui, când craii străbat noaptea străzile Bucureştiului, în care fantezia de tip baroc, cu imaginarul debordant, cu imaginea lor de cavaleri la curțile principilor începe cu acest cadru de tip baroc. Avea ochii de *„un albastru rar“, „privirea nespus de dulce“, „parcă purta în ea amintirea unui vis“*. Era sfios, obosit, cu mişcări

mlădioase, singuratic, străbătând Cişmigiul, vorbea cu glas grav şi cald. Este un erou tragic, care nu-şi găseşte locul în lume.

Rafinamentul decorativ, fastuos, prezența oglinzilor, existența pe baza conceptului de *carpe diem*, lipsa de logică *(„o nebunească risipă")*, retorica *„vorbeau mult"*, cultivarea nocturnului, a simbolurilor de tip baroc ca trandafirul, proveniența nobiliară dau această imagine de factură barocă: *„Eram trei odrasle de dinaşti cu nume slăvite, tustrei călugări cavaleri din tagma Sfântului Ion de la Ierusalim, zişi de Malta, purtând pe piept crucea de smalț alb"*. Ei au destinul tragic de a trăi la sfârşitul lumii feudale: *„Răsărisem în amurgul craiului soare"*. Se cred mari viteji: *„vitejisem pe uscat pentru izbânda florilor de crin"* şi colindă pe la toate curțile Europei: *„nu fu curte să rămână de noi necercetată, tocurile noastre roşii sunară pe scările tuturora, oglinzile fiecăreia ne răsfrânseră chipurile înțepate şi zâmbetele nepătrunse"*. Cu toate acestea, sunt dominați de patimi: *„ne-am înfruptat cu nesaț din toate desfătările simțurilor şi ale minții"*. Ei participă la lupta pentru putere, au un rol malefic, misterios: *„lucram după împrejurări la înălțarea sau la răsturnarea lor", „fără noi nu se fereca nici desfereca nimic"*, fiindcă sunt masoni.

Ei îşi împlinesc destinul lor de eroi tragici în împrejurări tragice: *„înțelegând că timpul nostru trecuse şi că în curând avea să sfârşească şi să cadă pradă nimicirii, tot ce ne fusese pe lume drag, ne acopeream fețele şi piream pentru totdeauna"*.

Eroii lui Mateiu I. Caragiale au un caracter eterogen şi complementar. Paşadia este plin de ură, când discută despre valorile create în timpul lui Brâncoveanu, care pentru el nu era nici domn, nici prinț, nici conte, nici purtător al Ordinului Sfântul Andrei al Romei, ci un bulibaşă slugarnic. Atitudinea lui este vădită: *„Paşadia, privind şi judecând cu o neînduplecată asprime tot ce e românesc, mergea adesea cu înverşunarea până la a fi de rea credință"*. Ura, celui ce se numeşte Paşadia, se uneşte cu cea a lui Pantazi, fiindcă ghicim în unul o origine cu rezonanțe orientale turceşti, iar în celălalt o descendență grecească descrisă cu amănunțime. Paradoxul este că Pirgu, a cărui imagine este de mahalagiu obraznic, are un acut simț național. El ia parte la serbări, îmbrăcat în costum național, cântă la caval, joacă dansuri populare şi nu suportă discuțiile duse împotriva românilor. Chiar şi la Paşadia decorul este baroc. Invitat la un dejun ca oaspete, autorul trece într-o încăpere de *„cel mai prețios rococo vienez"*. Este un decor aristocratic *„atât de potrivit cu ființa şi cu sufletul său"*. Cinismul său provine dintr-o aspră confruntare cu realitatea socială. Eroii sunt vii, romanul are o concentrare, o originalitate şi o deosebită capacitate de a surprinde esența în puține cuvinte.

Mateiu I. Caragiale aduce în literatura română şi cea universală un realism de factură barocă, ceea ce justifică prezența sa pe listele UNESCO ca scriitor reprezentativ al literaturii universale.

58. Mircea Eliade

58.1. Mircea Eliade — personalitate multilaterală a literaturii şi culturii române

a) Mircea Eliade, după ce a absolvit Facultatea de Litere şi Filosofie din Bucureşti, studiază în India limba sanscrită pentru a avea acces la filosofia şi cultura indiană. Va locui un timp la profesorul Dasgupta şi va cunoaşte pe Maitreyi. Va publica o serie de cărți de filosofie şi mistică indiană, dintre care amintim: *Yoga. Essai sus les origines de la mistique indienne,* în care face cunoscute în Europa tehnicile de meditație de tip Yoga, precum şi experiența misticilor indieni. Succesul acestei cărți îl va îndemna să continue cu: *Tehniques du Yoga* (1948), *Le Yoga. Imortalité et liberte* (1954), *Patanjali et le Yoga*, deschizând drumuri noi pentru cultura europeană şi universală.

b) A fost una din cele mai autorizate personalități în istoria religiilor, a ținut cursuri la cele mai importante universități din Europa şi America. A publicat: *Tratat de istoria religiilor* (1949), *Le chamanisme et les tehniques archaiques de l'Extaze, Istoria credințelor şi ideilor religioase* (1976–1983), carte în care face o istorie a gândirii religioase în întreaga lume. În primul volum al acestei cărți, el analizează ritualuri şi credințe din neolitic, religiile Mesopotamiei, Egiptului, hitiților, indo-europenilor, Greciei antice, evreilor. În cel de al doilea volum se ocupă de religiile din China antică, din India (brahmanismul, hinduismul, budismul), din Roma antică, din spațiul germanic (celți, goți), din spațiul traco-dac. Apoi urmărește naşterea creştinismului şi evoluția lui în primele secole. Volumul al treilea tratează problemele creştinismului, marea schismă de la 1052, reforma şi protestantismul, apoi se mai ocupă de islamism şi de religiile tibetane.

c) Considerând, ca şi Oswald Spengler, mitul ca generator al culturii universale, Mircea Eliade va elabora o serie de studii: *Mitul eternei reîntoarceri, Sacru şi profan, Aspecte ale mitului, De la Zamolxis la Gengis Han, Oceanografie, Cosmologie şi alchimie babiloniană, Insula lui Euthanasius, Comentarii la legenda Meşterului Manole, Images et symboles, Mythes, Réves et Mysteres, Aspects du mythe,* va ține conferințe, va publica numeroase articole pe această temă.

d) Activitatea de scriitor a lui Mircea Eliade este foarte bogată, fiind alcătuită din romane, povestiri, eseuri, jurnale. Multe dintre cele mai

importante povestiri au un pronunţat caracter fantastic: *La ţigănci, Podul, Adio, Ghicitor în pietre, Pe strada Mântuleasa, În curte la Dionis, Ivan, Uniforme de general, Pelerina, Incognito la Buchenwald, Tinereţe fără bătrâneţe, Şanţurile, Dayan, 19 trandafiri, La umbra unui crin,* de aceea autorul a fost considerat cel mai reprezentativ scriitor român de proză fantastică.

Dintre romanele lui Mircea Eliade remarcăm: *Domnişoara Cristina, Noaptea de Sânziene, Maitreyi, Nuntă în cer, Lumina ce se stinge, Romanul adolescentului miop.*

A publicat o serie de eseuri ca: *Naissances mystique. Essai sur quelques types d'initiation, La nostalgie des origines, Briser le toit de la maison, La creativite et les symboles, L'Epreuve du labyrinthe.*

Două dintre piesele sale de teatru — *Iphigenia* şi *Coloana nesfârşită* — s-au pus în scenă încă în timpul vieţii autorului.

e) Mircea Eliade a fost recunoscut şi apreciat în întreaga lume ca o mare valoare a culturii şi literaturii universale. De aceea a fost primit ca membru al academiilor din America, Anglia, Belgia, Austria. A primit multe premii internaţionale dintre care amintim premiul Dante Alighieri, premiul Insula d'Elba şi a fost propus pentru premiul Nobel de Universitatea Lyon III. A primit titlul de doctor honoris cauza la universităţile din Washington, Yale, Sorbona, La Plata, Loyola, Chicago, Colegiul din Boston, Colegiul Law la Salle, Philadelphia, Lancaster, Colegiul Oberlin. A fost decorat de statul francez cu Legiunea de onoare.

Contribuţia sa la dezvoltarea culturii universale a fost bine exprimată în discursul rostit de preşedintele senatului universităţii din Yale Kingman Brewster, când îi conferă titlul de doctor honoris causa: *„Aparţineţi universului. În prima dumneavoastră tinereţe aţi călătorit din Europa spre înţelepciunea interioară a Estului şi, după ce aţi sondat esenţa spiritualităţii hinduse, aţi muncit pentru a reda Estul mai inteligibil Vestului. Venerând marile mistere exprimate în mit şi simbol, aţi contribuit la găsirea unui limbaj uman al adevărului veşnic".*

58.2. Mircea Eliade — *Maitreyi*

a) *Maitreyi* este un roman de dragoste, realizat într-un context oriental romantic, mistic, fascinant, încărcat de simboluri, mituri, tradiţii, datini, obiceiuri, ritualuri, sensuri, subtilităţi semnificative pentru cultura indiană.

Spre deosebire de romanele lui Camil Petrescu, G. Călinescu, Garabet Ibrăileanu (*Adela*), ideea romanului este că orice abatere de la dragostea imaculată şi totală dintre parteneri duce la dezastrul sufletesc. Karma (Legea) nu permite amestecul, păcatul, încălcarea principiilor morale. În *Bhagavad-Gita* (XVIII, 47) avem versetele: *„Mai bună este Legea proprie (Svad Karma) (deşi) imperfectă decât o lege străină corect îndeplinită;*

înfăptuind ceea ce ține de firea lui (omul) nu-şi atrage păcatul". De aceea cei ce-şi părăsesc credința în care s-au născut cad în păcat de moarte.

Păcatul desfrânării este condamnat de morala creştină, fiindcă loveşte neamul în structura lui, distruge rădăcina, tulpina, ramurile şi fructele arborelui genealogic. Omul nu este izolat, el face parte dintr-un organism viu al universului şi actele lui privesc întreaga lume.

Eroul principal al romanului *Allan* este un inginer tânăr, care pleacă în India. El locuieşte, din cauza unei îmbolnăviri, în casa inginerului Sen, care-i este şef la compania unde lucrează. Allan se îndrăgosteşte de fiica acestuia, Maitreyi. Numele eroinei este de zeiță, ceea ce sugerează frumusețea ei fizică şi spirituală, caracterul ei excepțional. Dragostea dintre Allan şi Maitreyi este ascunsă de ceilalți, fiindcă în Codul lui Manu, după care se conduce şi familia eroinei, se interzic căsătoriile într-o altă castă. Societatea indiană este împărțită în patru caste: brahmanii — casta sacerdotală sau preoții, Ksatria — casta războinicilor, a nobililor din care fac parte şi regii, casta vaisia a negustorilor, casta sudra – a lucrătorilor, fie că sunt meseriaşi, fie că sunt țărani, care lucrează pământul. Paria erau cei demonici, consideraţi câini, fără statut uman, care nu erau primiți să locuiască în sate şi oraşe. De aceea au emigrat, devenind în Europa neamul țiganilor.

Eroina aparține deci unei alte lumi, care are o altă mentalitate, un alt mod de a gândi, o altă concepție despre lume şi viață, de aici o altă modalitate a dramei incompatibilității. Maitreyi gândeşte după Codul lui Manu, după modelul din *Upanişade, Bhagavad–Gita*, *Yoga*. Ea are o concepție panteistă despre lume, de aceea s-a îndrăgostit de un copac şi îi explică lui Allan reguli, obiceiuri, ritualuri de nuntă, modelul de viață pentru casta brahmanilor, de care aparține. Chiar dacă Allan trecea la o altă religie, el nu putea intra în casta brahmanilor. De aceea inginerul Sen nu-l poate accepta ca ginere.

Tema, eroii, conflictul, subiectul au o structură afectivă, de aceea romanul are un caracter romantic, fiind de fapt romanul unei iubiri între un tânăr european şi o fată indiană.

Chabu, sora mai mică a lui Maitreyi, află de această dragoste dintre Allan şi sora ei, divulgă secretul, iar Sen îl îndepărtează pe Allan din casa sa. Făgăduințele lui Allan, că va trece la o religie indiană, nu schimbă decizia implacabilă a tatălui.

Romanul nu poate fi înțeles în afara contextului spiritualității indiene, aşa cum o arată *Upanişadele, Codul lui Manu, Vedele, Bhagavad-Gita*, *Tarka-samgraha, Samkia-karika,* care nu sunt textele unei filosofii, ci versetele unei religii, concentrată în Yoga. Mircea Eliade a studiat mistica indiană, dar n-a înțeles esența, că textul Evangheliei şi creştinismul sunt

unica cale deschisă spre cer, că doar ortodoxia este calea cea dreaptă a Adevărului şi oferă şansa mântuirii, că orice abatere înseamnă iadul.

b) *Maitreyi* este sinteza unei lumi spirituale, pe care scriitorul o descoperă nu ca o filosofie conceptual-teoretică, ca o literă moartă a cărții, ci în modul în care ea este scrisă într-o carte vie, o ființă delicată, fascinantă, ca iubirea însăşi.

Aceasta este cauza pentru care Allan se desparte de gândirea şi lumea europeană: *„E o lume moartă lumea noastră, continentele noastre albe. Nu mai găsesc nimic acolo. Dacă aş fi primit, cum mă rog lui Dumnezeu să fiu, într-o familie indiană, aş găsi puteri să-mi refac viața aceasta clădită pe nimicuri, pe interese stupide şi pe abstracțiuni. Aş vrea s-o iau de la capăt, să cred în ceva, să fiu fericit. Nu pot fi fericit decât într-o dragoste perfectă şi nu găsesc această dragoste decât aici, în casa, în cartierul ăsta...“*. Pentru Allan *„creştinismul nu s-a născut încă“*. El a perceput creştinismul doar ca biserici creştine, dogme, ritualuri. N-a înțeles spiritualitatea, evlavia, iubirea lui Dumnezeu. Atracția lui spre spiritualitatea indiană este datorată lui Maitreyi, o zeiță a iubirii, aşa cum îi apare în pasiunea pe care o trăieşte: *„îmi dădeam perfect seama că tot zelul meu se datora dragostei pentru Maitreyi“*. Această iubire spontană, vie, puternică, ascunsă, misterioasă, unică, romantică îi aduce în suflet o bucurie neobişnuită. Logodna, ca şi căsătoria după unul din cele opt ritualuri din *Codul lui Manu*, este un eveniment cosmic şi are implicații profunde asupra lumii. După *Codul lui Manu*, Maitreyi ar fi trebuit să se căsătorească după ritualul brahman. Se înconjoară un anumit fel de foc, se incantează versete de către preoți, se toarnă ofrande în focul ritualic, mireasa calcă cu piciorul gol amprentele piciorului soțului, exprimând supunerea ei deplină, poartă o rochie dată de tatăl ei şi ascultă de voința tatălui. Căsătoriile benefice sunt după ritualul brahmanilor, după ritualul zeilor, după ritualul oamenilor, după ritualul cântăreților. Cele malefice sunt după ritualul uriaşilor, al giganților, al vampirilor şi al demonilor. Ritualul simplu cu un inel, sub forma unui legământ între cei doi tineri, este după modul cântăreților, fără prezența părinților: *„Mă leg pe tine, pământule, că eu voi fi a lui Allan şi a nimănui altuia. Voi creşte din el ca viața din tine. Şi cum aştepți tu ploaia, aşa îi voi aştepta eu venirea, şi cum îți sunt ție razele, aşa va fi trupul lui mie. Mă leg în fața ta că unirea noastră va rodi, căci mi-e drag cu voia mea, şi tot răul, dacă va fi, să nu cadă asupra lui, ci asupră-mi, căci eu l-am ales. Tu mă auzi mamă pământ, tu nu mă minți maica mea. Dacă mă simți aproape, cum te simt eu acum, şi cu mâna şi cu inelul, întăreşte-mă să-l iubesc totdeauna, bucurie necunoscută lui să-i aduc, viață de rod şi joc să-i dau. Să fie viața noastră ca bucuria ierburilor, ce cresc din tine. Să fie îmbrățişarea noastră ca cea dintâi zi a mousoon-ului. Ploaie să fie sărutul nostru. Şi cum tu*

niciodată nu oboseşti maica mea tot astfel să nu obosească inima mea în dragostea pentru Allan, pe care cerul l-a născut departe şi tu maică mi l-ai adus aproape." Aceste cuvinte de ritual, incantate, o transfigurează pe eroină, faţa ei are o fixitate ciudată, ca un extaz mistic, când îi mărturiseşte: *„Acum sunt a ta, cu desăvârşire a ta..."*

Inelul de nuntă, comandat şi adus de Maitreyi, este simbolic. El este alcătuit din doi şerpi, unul de fier, reprezentând principiul masculin, virilitatea, şi unul galben de aur, reprezentând principiul feminin. Ei ţin o piatră simbolică pe care Maitreyi o alege din caseta doamnei Sen. Inelul face parte din ritualul căsătoriei şi după ce a fost adus, Maitreyi organizează o plimbare pentru a realiza logodna. După bucuria de la început, începe gelozia, ca şi la Ştefan Gheorghidiu. Maitreyi vrea să treacă la creştinism şi să plece cu Allan în Europa. Chabu îi spune doamnei Sen că Allan a sărutat-o pe Maitreyi şi declanşează drama. Allan este îndepărtat şi se mută în altă casă, va fi apoi destituit şi silit să plece. Maitreyi caută să-l păstreze în apropiere. Allan fuge în Himalaya, unde, după o claustrare de mai multe luni, primeşte o vizită ciudată prin evreica finlandeză Jenia. Episodul îi readuce dorul de Maitreyi şi se reîntoarce. Face o scurtă aventură cu Geurtie, o europeană, care-l ajută să treacă peste impasul social şi afectiv. Este o dezvoltare a elementelor din nuvela *La ţigănci,* unde cele trei fete îi cer să aleagă între o ţigancă, o evreică şi o grecoaică.

Epilogul e trist şi realist. Allan este nevoit să plece să-şi găsească de lucru la Singapore. Maitreyi încearcă să iasă din cătuşele familiei, dar nu izbuteşte. Romanul are aspectul unui jurnal neterminat. Allan se consideră vinovat de dezechilibrul iubitei sale Maitreyi, de agravarea bolii inginerului Sen, de moartea lui Chabu şi are aspectul unui tânăr, care a trăit un vis.

58.3. Mircea Eliade — *La ţigănci*

a) Nuvela *La ţigănci* este romantică, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de lume ca vis. Eroul principal Gavrilescu spune în finalul nuvelei, când o găseşte pe fosta logodnică Hildegard: *„ — Toţi visăm, spuse. Aşa începe. Ca într-un vis..."*.

Ideea care străbate textul este o subtilă dezbatere asupra sensului vieţii, ca labirint de iniţiere şi încercare.

Subiectul este o pendulare între real şi fantastic. Scenele se succed, având o logică de vis. Totul pare impregnat de simboluri care sugerează. Eroul principal, Gavrilescu, este profesor de pian şi dă lecţii alergând dintr-un loc în altul prin Bucureşti, copleşit de căldura toridă de vară. El se refugiază la umbra unei grădini, la o casă de toleranţă, unde patroana îi trimite trei odalisce: o ţigancă, o evreică, o grecoaică. Se sugerează trei etape, trei modele de conştiinţă, trei lumi diferite, trei vieţi altfel trăite.

Femeia, ca principiu, reprezintă viața (Eva). Ea își trage seva din pământ (Adam), care este principiul masculin, spiritul. Țiganca, pe care Gavrilescu, profesor modest de pian, trebuia să o ghicească, ar sugera opțiunea pentru India, pentru mistica orientală, pentru yoga, pentru Cunoaştere ca sens al vieții, plecarea spre India, spre a cunoaşte misterele Tibetului, adică dobândirea drumului prin smochin. Acest drum va fi dezvoltat în romanul *Maitreyi.*

Evreica ar sugera legea veche, iudaismul, un alt model de viață, istoria religiilor, inițierea în textele sacre, dobândirea înțelepciunii, binecuvântarea sau blestemul, adică un alt drum, o altă patimă, sugerată în romanul *Maitreyi* prin Jenia, evreica finlandeză, venită în Himalaya să caute absolutul, misterul vieții, un loc unde să evadeze din civilizație şi ajunge în patul lui Allan.

Grecoaica ar sugera viața spirituală europeană, filosofia elenă, ceea ce îl atrage pe Mircea Eliade în tinerețe, creştinismul pe care l-a uitat şi nu l-a înțeles, încât pe bună dreptate n-a dobândit mântuirea, deşi autorul a trăit în mod simbolic în Bucureşti, pe strada Mântuleasa. Moare ca un eretic.

Gavrilescu, personaj simbolic, pare a trăi o ieşire lăuntrică din timp şi din spațiu. Ritualul de inițiere, trecerea prin diferite camere, separeurile cu paravane care, sugerând labirintul, par a fi un drum al vieții. El, însetat, bea multă apă, fiindcă apa simbolizează cunoaşterea, spiritualitatea, aşa cum va face Mircea Eliade toată viața, iar Gavrilescu sorbind garafa adusă de cele trei fete, dar şi cafele, care-l amețesc.

Visul este o prefigurare a destinului. Se simt în text idei din mistica orientală, din *Codul lui Manu*, din *Cartea de aur*, publicată de doamna Blawatski. Gavrilescu constată la ieşire că nu mai are casă, că între timp trecuse un număr mare de ani. El se întâlneşte în mod simbolic cu logodnica sa din tinerețe, care-l aştepta, sugerând astfel trecerea într-o altă lume.

b) Inițierea înseamnă a te acorda sufletului armonios al Marelui Suflet al Lumii. Nota fa, considerată de fizicienii şi misticii orientali nota dominantă a naturii, explică de ce Gavrilescu este muzician.

Cel care intră în curentul râului sacru trebuie să freamăte ca răspuns la fiecare suspin şi gândire a tot ce trăieşte şi respiră, aşa cum Gavrilescu ar cânta la pianul simbolic al întregii naturi.

Trecerea lui Gavrilescu sugerează cu fiecare cameră o altă etapă a vieții, marcată de cele şapte portaluri, cele şapte chei:

Dâna — pentru care trebuie cheia carității şi iubirii nemuritoare. Gavrilescu vorbeşte despre iubirea lui pentru Hildegard, ceea ce în romanul *Maitreyi* înseamnă declanşarea iubirii sale pentru eroină.

Shâla care înseamnă a avea cheia armoniei în cuvânt şi acţiune pentru a elimina Karma. În camera a doua, Gavrilescu cântă la pian. Allan nu are cheia, fiindcă nu realizează această identitate între gând, cuvânt şi faptă.

Kshânti care înseamnă dulcea răbdare, pe care nimic nu o poate tulbura. Gavrilescu nu are răbdare, Allan şi Maitreyi nu au răbdare, de aceea ratează drumul.

Vairagya care înseamnă perceperea adevărului, indiferenţa la plăcere şi durere. O găsim în romanul *Maitreyi* prin Swami Madhvananda, pe care Allan îl caută, dar nu-l înţelege (vezi *Bhagavad-Gita*).

Vârya este energia neîmblânzită, ce-şi deschide calea spre adevărul supranatural, ieşirea din noroiul minciunilor terestre. Această energie pare a o avea Maitreyi, poate şi Gavrilescu, când pare a ieşi în supranatural.

Dhyâna — cheia care duce spre contemplarea eternă. Maitreyi îi spune lui Allan că se vor vedea într-o reîncarnare următoare.

Prajnâ — cheia care face din om un sfânt, îl îndumnezeieşte.

Dezbrăcarea lui Gavrilescu este simbolică, în sensul că el leapădă lumea iluziilor lui Mara. Gavrilescu pare a studia goliciunea aparenţelor şi descoperă că pentru asta i-au trebuit opt ani. Eroii lui Mircea Eliade sunt proiectaţi pe pereţii sufletului, pasiunea şi dorinţa stăruie aici, de aceea o găseşte pe Hildegard, proiecţia ei în sufletul său, când intră în sine în momentul trecerii. Pentru a putea trece, sufletul trebuie să părăsească răutatea, indolenţa, orgoliul, iluzia, îndoiala, ignoranţa, să renunţe la vieţile viitoare. După aceste şapte renunţări, vine pacea, pe care o caută Allan, când pleacă în Himalaya, pe aceasta o caută şi Jenia evreica, când vine în Himalaya.

Lupta dintre eul superior al luminii şi cel al trupului se câştigă prin îndrăzneală şi răbdare. Gavrilescu este acuzat de cele trei fete, că-i este frică. Frica este un păcat de moarte. La trecerea prin Vairagya, trebuie să împiedici mintea de la acţiunea ucigaşă şi să te contopeşti cu sufletul gândire al naturii (Alaya). De aici numele eroului din *Maitreyi.* Alaya este esenţa luminoasă, din care omul este o rază (vezi Eminescu *Luceafărul – „Alunecând pe-o rază"*). De aceea Maitreyi îi spune lui Allan că el este pentru ea lumina. Acesta este sensul căutării lui Gavrilescu. Este un mod de gândire specific indian, în care Maya iluzia este reprezentată de cele trei fete. Ele sugerează cele trei Parce, când torc şi taie firul destinului eroilor, lovindu-l cu uitarea, ca armă ucigaşă a lui Mara. Atacul prin uitare aduce pierderea controlului asupra minţii. Stăruinţa în desăvârşire este necesară pentru a trece prin poarta durerii, cu cele zece mii de curse ale sale declanşate de Mara.

c) Incompatibilitatea, tratată de Mihail Eminescu în poemul *Luceafărul,* şi drama intelectualului, tratată de Camil Petrescu, sunt reluate

de Mircea Eliade într-o altă perspectivă. La Mihail Eminescu, incompatibilitatea se dovedea mai puternică decât iubirea. La Mircea Eliade, în romanul *Maitreyi,* incompatibilitatea dintre lumea europeană şi cea orientală derivă din Karma — legea.

Drumul lui Mircea Eliade este drumul intelectualului însetat de cunoaştere (în mod simbolic Gavrilescu bea multă apă), fiindcă el crede că sensul vieţii este dobândirea cunoaşterii. Acesta este idealul, scopul filosofiei europene şi indiene. Este limita de înţelegere a filosofiei, care-l învaţă pe om cum să trăiască şi să moară demn, aşa cum a făcut-o Socrate, dând o lecţie ucenicilor. Este drumul simbolic prin smochin, fiindcă Vedele sunt comparate cu un smochin cu rădăcina întoarsă.

Domnul Iisus Hristos, prin certarea smochinului, închide drumul prin cunoaştere, fiindcă prin cunoaştere Adam a ieşit din ascultarea poruncii lui Dumnezeu şi, făcând voia sa, a căzut din condiţia paradisiacă. Cunoscând legile universului, Logosul întrupat fiind, Domnul Iisus Hristos deschide pe Muntele Măslinilor calea prin măslin, adică prin Legea Iubirii, prin jertfa de sine, prin legea armoniei şi echilibrului. Aceasta dă valoare vieţii, credinţa devine iubire de Dumnezeu. Mântuirea nu este obţinută prin cunoaştere, ci prin jertfa de sine. Aşa se trece prin poarta crucii, care este a cerului, aşa au trecut mucenicii prin această poartă a durerii fizice spre a obţine fericirea veşnică.

Legea Iubirii, exprimată prin simbolul Sfintei Cruci, are patru dimensiuni: dragostea faţă de Dumnezeu *(„Să iubeşti pe Domnul Dumnezeul tău“)*; dragostea faţă de neam (adică porunca: *„Să vă iubiţi unii pe alţii“*); dragostea faţă de cei căzuţi, adică faţă de aproapele, ca în pilda samariteanului milostiv împlinind porunca *„să iubeşti pe aproapele tău„*; dragostea faţă de duşmani (porunca *„Să iubiţi pe duşmanii voştri“*).

Pe cruce fiind, Domnul IIsus Hristos le împlineşte pe toate: dragostea faţă de Dumnezeu Tatăl prin sacrificiul şi ascultarea sa *(„Tată în mâinile Tale Îmi dau duhul“)*; îl înfiază pe Sfântul apostol Ioan, şi dă ocrotire Preacuratei Sale Maici; îl iartă pe tâlharul care se roagă şi se pocăieşte; se roagă pentru cei ce-l răstignesc; îi face sfinţi pe sutaşii Longhin şi Corneliu; face apostol din Saul, care-i prigonea pe creştini.

Incompatibilitatea în creaţia lui Mircea Eliade are deci şi un aspect mult mai adânc, între filosofie care consideră Adevărul ca un principiu, aşa cum îl găsim la Platon, şi teologie, unde Adevărul este o fiinţă a Preasfintei Treimi, este Domnul Iisus Hristos: *„Eu sunt Calea, Adevărul şi Viaţa“*.

d) Problema intelectualului la Mircea Eliade este diferită de cea pe care o ridică Camil Petrescu, deşi ambii sunt filosofi ca formaţie. Este semnificativ faptul că eroii lui Camil Petrescu, fiindcă nu au Dumnezeu, se sinucid, iar ai lui Mircea Eliade îşi ratează drumul, destinul, fiindcă autorul,

care nu are darul deosebirii duhurilor, nu înțelege spiritualitatea creştină ortodoxă şi revoluția sublimă, prin care ortodoxia lasă într-un con de umbră, de rătăcire, toate filosofiile, toate pseudoreligiile, toate ereziile.

Mircea Eliade nu a înțeles că esența, măsura omului, a intelectualului este calitatea credinței, felul în care ea devine Legea Iubirii, că mântuirea se obține prin cruce, prin sacrificiul de sine al Domnului Iisus Hristos, că drumul la cer înseamnă a trece prin poarta crucii, prin Domnul Iisus Hristos: *„Eu sunt poarta oilor“*. Creştinismul nu este o filosofie de sclavi, cum o consideră viclenii ucenici ai lui Anticrist, orgolioşi şi întunecați la minte, ci singurul drum spre cer şi spre mântuire. Lipsa credinței înseamnă moartea spirituală, ratarea, aceasta este lecția dură, pe care o iau pseudointelectualii lui Camil Petrescu, Mircea Eliade, Noica, Cioran şi toți materialiştii, ateii, masonii, sectanții, filosofii.

Romanele şi nuvelele lui Mircea Eliade, dar şi activitatea sa de istoric al religiilor, de filosof, sunt o continuă şi febrilă căutare a adevărului, dar şi o permanentă rătăcire de la Adevăr. El pune pe acelaşi plan Ortodoxia, care este singura cale regală spre Dumnezeu, cu toate practicile, rătăcirile, ereziile, având în esență o gândire istorică, comparatistă, scientistă, iluministă, dar, în esență, limitată la filosofie, fără a înțelege revelația Adevărului.

Ca şi Emirul lui Alexandru Macedonski, Mircea Eliade şi eroii săi cad în jarul pustiei, rătăcindu-se. De aici numele colonelului Lawrance din nuvela *La ţigănci.*

Nicolae Steinhardt arată, în *Jurnalul fericirii,* că universul închis al lumii materiale îl împiedică pe om să vadă Adevărul. Trecerea de la filosofie la teologie, de la teologie la mistică, înseamnă perceperea în interior prin Duhul Înțelegerii, a unui drum pe care doar intelectualul adevărat îl poate parcurge.

Acest drum începe prin Taina Sfântului Botez, care doar la creştinii ortodocşi este un triplu botez: al pocăinței cu apă sfințită în numele Preasfintei Treimi; apoi Taina Mirungerii este botezul cu Duh Sfânt şi pecetluirea pruncului ca ales; iar Taina Euharistiei este botezul cu sângele Domnului Iisus Hristos. Este momentul când doar ortodocşii primesc crucea, veştmântul de nuntă şi îngerul de pază.

De aceea doar ortodocşii primesc darul deosebirii duhurilor, dat de Duhul Bunei-Credințe, care dă valoare faptelor bune, şi harul obținut prin Sfintele Taine pentru ceilalți este pecetluit (Isaia 8:16).

58.4. Mircea Eliade — *Douăsprezece mii de capete de vite*

Povestirea *Douăsprezece mii de capete de vite* are ca erou principal pe un negustor Iancu Gore, care-l caută pe Strada Frumoasei pe un funcționar de la Ministerul de Finanțare, **Păunescu**, care trebuia să-i facă o serie de

acte pentru un export de douăsprezece mii de capete de vite. Acesta s-a mutat de la bombardamentul făcut asupra Bucureştiului. Gore sună la numărul 14 şi aude sirena. Intră într-un adăpost de la capătul străzii, unde, într-o odăiță de ciment din pivnița-subsol a unei case, găseşte mai multe persoane. Doamna Popovici, însoțită de Elisabeta, o servitoare şi un bătrân despre care va afla mai târziu că se numea Protopopescu şi a fost judecător. Ei discută despre domnul Păunescu, care, dacă ar fi fost om serios, şi-ar fi plătit chiria înainte de a se muta.

Domnul Iancu Gore caută să intre într-un dialog cu ei, dar de fiecare dată ei se prefac că nu-l văd. Este ca într-o scenetă absurdă în care fiecare vorbeşte ale lui. Domnul Gore se gândeşte la aprobarea, care ar fi trebuit să i-o dea Păunescu, ca să poată exporta cele douăsprezece mii de capete de vite. Domnul Protopopescu susține că este doar un exercițiu şi nu un bombardament. Elisabeta servitoarea are un semn rău fiindcă i se zbate ochiul şi vrea să iasă din adăpost. Stăpâna ei, doamna Popovici, o potoleşte. Sunetul sirenei îl determină pe Iancu Gore să iasă din adăpost şi să se întoarcă la cârciumă, unde comandă ceva de mâncare. Pune un pariu cu un muncitor venit cu un grup că a stat de vorbă cu doamna Popovici, cu domnul Protopopescu, despre care află de la cârciumar că muriseră la bombardament.

Când se întoarce cu grupul de muncitori la locul unde fusese adăpostul constată că toate casele nu mai erau, că nu mai era nici adăpostul fiindcă fuseseră distruse. Bomba care căzuse peste adăpost îi omorâse.

Ieşirea din timp este un procedeu frecvent utilizat de Mircea Eliade în proza sa fantastică. Muncitorii participaseră la curățirea străzii de moloz şi de aceea merg cu Gore. El vede afişul care indica adăpostul antiaerian din Strada Frumoasei. Nu poate decât să constate că peste tot sunt ruini. Comentariul unui muncitor: *"A fost covor de bombe"* explică realitatea, pe care Iancu Gore, deşi o vede, nu o poate crede şi şopteşte *"Mama voastră de nebuni"*. Dă să plece dar strigătele muncitorilor îl opresc şi-l silesc să scoată din portofel banii cu care să-şi achite pariul pus.

Procedeul va fi reluat în *Domnişoara Cristina, Secretul doctorului Honigberger, La țigănci, Pe strada Măntuleasa* şi îşi are geneza în Tantra-Yoga.

58. 5. Mircea Eliade — *Romanul adolescentului miop*

a) *Romanul adolescentului miop* este mai ales în prima parte un jurnal din viața de elev a scriitorului, care învață lecția scrisului înserând amintiri în caiete şi încercând portrete ale colegilor de şcoală. El are o atitudine autocritică: *"Mai întâi eram cel mai leneş, mai neglijent şi mai răutăcios din clasă. Şi eram miop"* (p. 94). Rămâne corigent la franceză, germană şi română, scapă de corigența la matematică. *Mansarda* ca titlu al primului

volum de *Amintiri* este locul unde şi-a petrecut adolescenţa, în casa din Strada Melodiei, lângă Piaţa Rosetti din Bucureşti. Era alcătuită din două odăiţe scunde cu *"fierăstruici mărunte"*, *"cu o sobă de cărămidă nemaivăzută, fiindcă avea gura într-o odaie şi trupul în odaia cealaltă. A fost marele noroc al adolescenţei mele"* va recunoaşte autorul. Aceste corigenţe la germană de trei ori, la matematică de două ori, la franceză şi română, crizele de adolescenţă, revolta împotriva manualelor şi împotriva lui însuşi, lipsa de voinţă, ironiile la adresa unor profesori, ideile juvenile, fragmentele de scrisori, vădesc dorinţa lui de a epata, de a-şi exprima orgoliul. Se reiau obsesiv dictoane ca cel de la oracolul din Delphi: *"Cunoaşte-te pe tine însuţi"*. Neputinţele îl duc la gânduri de sinucidere fiindcă: *"Sunt cel mai desăvîrşit leneş, măgar, neputincios, mincinos şi laş din România Mare!"*. Ar vrea să scape de şcoală fugind cu un vapor de la Constanţa ca Panait Istrati pe care îl admiră.

Mansarda este locul cărţilor şi scrie: *Călătorie în jurul bibliotecii mele*. Îşi face vise, iluzii, participă la activitatea societăţii dramatice **Muza**, pun în scenă piese de teatru, scrie articole, ţine conferinţe. Instabilitatea psihică îl face să treacă brusc de la felul, în care se judecă pe sine, fiindcă este sentimental, visător, caraghios, la constatarea că are o voinţă absurdă, trainică, formidabilă, un suflet aspru, caută să-şi cultive îndrăzneala, trufia, ca: *"să nu cunoască nimeni Dumnezeul pentru care lupt"* (p. 148). Oscilează între ambiţia de a fi original, ascuns, voluntar, dar participă la dansuri, *"flirturi cu dudui la ceaiuri", "joacă la curse"*, publică articole, se îmbracă la moda celor ce se cred *"scriitori"*. Aceste contradicţii sunt o febrilă căutare de sine: *"Mă privesc. Privesc în mine. Atîtea trăsături străine, contradictorii..."*

Sunt consemnate acumulările treptate ale mândriei, mâniei, lenei, lăcomiei, invidiei, a viciilor desfrânării, tutunului etc. De aceea frecventează bordeluri, mânia îi dă stări de insomnie, crize cardiace, un comportament dezechilibrat. Se revoltă împotriva lui Dumnezeu că l-a creat pe Papini înaintea lui, ceea ce îi provoacă invidia, trufia: *"îmi voi scuipa râsul şi veninul asupra mulţimii"*.

Apar primele frământări şi atitudini de disperat, fiindcă pierde examenul de bacalaureat şi trăieşte fără Dumnezeu: *"Nu pot să mă gândesc la Biserică. Nu sunt un mistic şi nici nu sunt ateu satanic, cinic, disperat. Cum aş putea ajunge la Iisus?"* (p. 205). Cu trecerea examenului de bacalaureat se încheie volumul întâi.

b) *Romanul adolescentului miop* poate avea trăsături de roman realist în partea a doua având ca subtitlu **Gaudeamus**, fiindcă urmăreşte evoluţia arivistului. De la Dinu Păturică din romanul *Ciocoii vechi şi noi* al lui Nicolae Filimon, care poartă călimări la brâu, la Rică Venturiano,

Caţavencu şi alţi eroi ai lui I.L. Caragiale, arivistul va cunoaşte faza de **parvenit** (p. 336) pe care o reprezintă **Petre** prietenul lui Mircea Eliade, când ambiţia devine patimă, aşa cum o va descrie autorul spre a ajunge la faza de **nebunie** (p. 337), pe care-şi propune s-o atingă ca ideal de viaţă (*"Va trebui să se împlinească şi faptul"* p. 338) şi o va trăi în final. Ca şi prietenul său Petre, Eliade este un *"pătimaş orbit"*, un împietrit lăuntric, un demonizat nu numai fiindcă trăieşte după dictonul: *"Homo, humini lupus"* şi recunoaşte: *"Sunt o bestie, sunt o bestie"* şi se bate cu frânghia până dă sângele ca un masochist. Criza lui este adâncă, de aceea mărturiseşte despre sine: *"Nu pot să mă rog pentru că sunt diavolul!"*.

Ca arivist Mircea Eliade îi înţelege comportamentul prietenului. *"De ce m-aş fi supărat, dacă trebuia să treacă peste mine într-un anumit ceas la o răspântie?"* (p. 335).

Credinţa este ochiul sufletului. Lipsa ei este cauza orbirii lăuntrice. *"Eu nu cred în Dumnezeu. De altfel gândesc că nu totdeauna creştinismul necesită credinţă. Creştinismul este o spiritualitate antimodernă, menită să călăuzească evoluţia omului către Dumnezeu prin răsturnarea valorilor lumeşti şi înscăunarea valorilor divine"* (p. 285). De aceea discuţia din capitolul *"Furtună la schit"* relevă rădăcina eretică a gândirii lui Mircea Eliade, acuzaţie ce i-o aduce prietenul său: *"Îţi accept învinuirea dumitale de protestantism, deşi îl simt, prin austeritatea şi sobrietatea lui, pur ortodox. Dar prefer să fiu protestant şi creştin decât ipocrit fiu al Bisericii. Până acum nu pot cunoaşte un creştinism viu decît personal"* (p. 285).

Se simt lecturile din autorii străini pătrunşi de erezia raţionalistă a lui Varlaam, care a generat Umanismul, Renaşterea, adică insurecţia păgânismului de tip aristotelic în gândirea teologică şi filosofică din apus exprimată prin Toma D'Aquino. De aceea acuzaţia, pe care i-o aduce prietenul său este la obiect: *"eşti încă stăpânit de păgânism. Eroismul d-tale e păgân, cu toate renunţările pentru primatul spiritualităţii"* (p. 287). Discuţia angajează întreaga activitate a lui Mircea Eliade de mai târziu, fiindcă studentul care asistă la discuţie îi spune adevărul, când îl aude vorbind despre atitudinea şi opţiunea lui de a fi erou:

"Dar eşti păgân autentic în eroismul d-tale, pe care îl vrei realizat numai prin voinţă. Voinţa omenească atunci când nu e asimilată prin har voinţei divine, e prezumţie diavolească". (p. 289). Acuzaţia pe care i-o aduc: *"Eşti demoniac"* (p. 289) va deveni o realitate prin trăirile de la sfârşitul jurnalului, dar mai ales, prin evoluţia sa când se minte pe el însuşi considerându-se moral, dar înlocuieşte smerenia cu trufia de a-şi ataca profesorii, de a-i dispreţui pe ceilalţi. El substituie curăţia cu desfrânarea prin bordeluri cu seducerea Nonorei şi a naivei Nişka. Înlocuieşte blândeţea cu mânia până la crize de demenţă, milostenia cu zgârcenia egoistului, care

nu vrea să dea celor din jur nimic, cumpătarea cu lăcomia de a fi mare, răbdarea cu explozii de furie, hărnicia cu lenea, aşa cum o mărturiseşte. Simţim permanent asupra lui atacul duhurilor rele dar în special al Akediei, care a făcut praf şi pulbere lumea creştină în occident. De aceea trufia de a fi erou: *"Vorba toată trebuie să se frângă sub nebunia lui"* (p. 291) îl duce la un comportament dezechilibrat, dar mai ales la comiterea păcatului împotriva Duhului Sfânt, care nu se iartă. De aceea nu are darul deosebirii duhurilor şi se va prăbuşi în prăpastia ereziior, aşa cum o va exprima în: *Istoria ideilor şi credinţelor religioase*, dar mai ales cum îşi va arunca eroul din *Noaptea de Sânziene* în prăpastie.

Limitele de înţelegere ale lui Mircea Eliade apar pregnant, când utilizează termenii. Astfel cuvântul **mistic** îl asociază cu cel de **teosof**, de etică, de căutare a lui Dumnezeu. Misticul este cu ce L-a găsit pe Dumnezeu în sine, trăieşte stări de extaz, de comuniune, de ataraxie, are o viaţă lăuntrică atât de bogată, încât Mircea Eliade nici n-o poate bănui.

Dezumanizarea el şi-o exprimă deplin în raporturile cu Nonora, cu Nişka, pe care le iubeşte, dar îşi înăbuşă în suflet orice trăire, care l-ar putea aduce între oameni. Egoismul lui monstruos îl exprimă şi când formulează idei ca: *"Eu înţeleg prea bine de ce trebuie să fiu împotriva Moldovei"*, fiindcă venit cu alţi studenţi la Iaşi pentru congres simte apropierea de poezie, de suflet, de Nişka, de ortodoxie, de condiţia de om, pe care arivistul *"dă Bucureşti"*, alienatul, care distruge totul pentru trufia de a fi *"mare"*, trebuie să le sacrifice. Întors la Bucureşti se va izola de prieteni, de Nonora, de Nişka, de familie, având comportamentul unui bolnav psihic: *"Simt cum mi se moaie vinele, cum mi se îngustează creierul, cum tocesc mereu şi prevăd totul"* (p. 415). De aceea aşteaptă moartea cu cuţitul în mână, fiindcă a ajuns pe treapta a douăsprezecea a păcatului. Diagnosticul medicului chemat de familie este de *"nebun"* (p. 416). Viaţa celor fără Dumnezeu este nebunie.

Romanul adolescentului miop este de fapt rătăcirea drumului de către adolescent, exprimat deplin prin demolarea casei cu *Mansarda*, ca să se împlinească cuvântul despre cei blestemaţi: "*Şi urma lui de pe pământ o va şterge"*. Acest drum îl străbat toţi cei ce nu înţeleg dictonul teologului rus Florensky: *"Între Preasfânta Treime şi gheena terţius non datur"*. Ortodoxia este Calea, Adevărul şi Viaţa întru Preasfânta Treime. Acest lucru nu l-a înţeles Mircea Eliade, de aceea toată strădania lui este un drum ca o împlinire a parabolei orbului. Toţi oamenii trăiesc conştient sau inconştient, pe versetele Sfintei Evanghelii, doar că unii trăiesc versetele fericirilor şi cuvintele de mântuire, sfinţire, desăvârşire şi înfiere, iar alţii versetele vaiurilor şi parabolele prăbuşirii. Destinul tragic al intelectualului fără Dumnezeu este de fapt tema romanului său, iar ideea este că

intelectualul adevărat este o conştiinţă a neamului său, un apostol al lui Dumnezeu.

58.6. Mircea Eliade — *Noaptea de Sânziene*

a) Romanul *Noaptea de Sânziene* este construit ca o sinteză de realism, romantism, expresionism, simbolism, de aceea atât conţinutul cât şi tehnica narativă trebuiesc analizate din perspective multiple şi complementare.

Dimensiunea realistă rezultă din faptul că eroii reprezintă categorii, tipuri sociale şi acţionează în împrejurările concret istorice dinaintea, din timpul şi după cel de-al doilea război mondial. Dictatura regală a lui Carol al II-lea, mişcarea legionară împotriva iudeo-masonilor care jefuiau ţara, lovitura de stat a generalului Ion Antonescu, declanşarea războiului, bombardamentele din Ploieşti, dar şi de la Bucureşti, lovitura de palat a regelui Mihai cu arestarea generalului Antonescu, invadarea ţării de armatele sovietice, jaful, încercarea unor eroi de a supravieţui, de a se salva fugind în străinătate, seceta şi foametea dau un ton dramatic, tragic chiar romanului. De aici asocieri la Shakespeare, la Nibelungenlied, fiindcă şi eroii lui Mircea Eliade trăiesc *„jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă“* (ca să-l asociem pe Horia Lovinescu), sugerat de piesele *Priveghiul* şi *Întoarcerea de la Stalingrad*, pe care le scrie actorul Bibicescu şi cum este gândul profesorului de filosofie Biriş înainte de a muri: *„Îşi cheltuise viaţa jucându-se“*. Interpretat din punctul de vedere al esteticii realiste, romanul ar avea ca *temă* România înaintea, în timpul şi după cel de-al doilea război mondial. *Ideea* este enunţată de autor prin personajul Bibicescu: *„Destinul este acea parte din Timp în care Istoria îşi imprimă voinţa ei asupra noastră“* (vol. II, p. 274).

Subiectul este construit din secvenţe, care se succed într-o tehnică cinematografică, fiindcă scriitorul, asemeni unui regizor, ordonează în faţa ochilor minţii cititorului o succesiune de imagini, folosind efectul *vrittis*, pe care-l preia din gândirea indiană, cu scopul de a problematiza destinul eroilor săi. Eroul, Ştefan Viziru, consilier la Ministerul de Externe, este căsătorit cu Ioana, are un fiu, dar, paradoxal, fiecare are o altă opţiune afectivă. Ioana îl iubeşte încă pe Partenie, scriitorul, cu care fusese logodită, iar Ştefan o întâlneşte după căsătorie, în pădurea Băneasa, pe Ileana Sideri în ziua de Sânziene, când, potrivit tradiţiei populare, se fac logodnele şi înţelege că, de fapt, aceasta îi era ursita. Toţi eroii trăiesc parcă nişte roluri inversate, o altă viaţă decât cea normală, fiindcă, odată intraţi în *labirint,* sunt parcă dirijaţi de o voinţă din afara lor, ca să facă ceea ce nu vor. Conceptul de lume ca labirint este prezent în mitologia românească (vezi Romulus Vulcănescu *Mitologia românească*) şi va reveni ca un laitmotiv narativ de factură simbolistă, sugerându-se în final, la momentul morţii profesorului Biriş, că există o ieşire din labirint prin Domnul Iisus Hristos,

că viața este Timpul, care ți se dă, ca să afli că există Dumnezeu şi să dobândeşti mântuirea.

Ştefan Viziru este căutătorul, care ştie că lumea este un labirint, un examen, un război şi caută o ieşire prin Ileana, prin iubire, fiindcă este un erou purtător de mesaj, un alter ego al scriitorului şi de aceea Mircea Eliade îi atribuie obsesia lui în legătură cu mitul şi simbolul solstițiului de vară: *„Viața omului ține pasul Soarelui. Şi dragostea creşte odată cu pătratul lunii"*. De aici titlul romanului, de aici problematica obsedantă a Timpului, a Istoriei, a destinului uman. Ştefan Viziru nu caută Timpul — Moarte, Timpul — alergarea către moarte al lui Heidegger, de care-i vorbeşte Biriş, ci Timpul etern, fiindcă Timpul nu trece prin Sfinți, Timpul nu curge: *„Un sfânt nu trăieşte ca noi în Timp"* (vol I, p. 69). Fiind obsedat de mitul Sfântul Soare (Helios — Heliade), autorul face din Ştefan Viziru căutătorul, aplicând versetul *„Caută şi vei afla"*, sperând într-o ieşire din labirint alături de Ileana Sideri. De aceea pleacă, după moartea Ioanei, într-un bombardament, prin Moldova, prin Franța şi o găseşte în finalul romanului, când, purtat de maşina Ilenei, precum o văzuse în vis, va cădea într-o prăpastie simbolică, de fapt o intrare în Timpul etern, fiindcă ea se petrece în ziua de Sânziene, când cerurile sunt deschise, iar clipa ultimă, când Ileana îl priveşte înlăcrimată, devine eternă. Este o logodnă cu veşnicia pe care o sugerează cu versurile din *Miorița*, ca într-un delir profesorul Biriş, ca un mesaj ce vrea să-l transmită lui Ştefan atunci când în puşcărie este torturat de securişti: *„Aşa începe orice mesagiu: Pe-un picior de plai / Pe-o gură de rai..."*, *„dar nu poți să-l descifrezi dacă n-ai cheia. Şi cheia n-o găseşti decât pe vapor. Când te trezeşti pe vapor înțelegi că mergi la Paris. Toți vor să ajungă acolo, la umbra crinilor la Paris"*. Este sugerat în mod simbolic mitul lui Caron, cel ce duce sufletele morților peste Styx, nu cu barca, ci cu vaporul, fiindcă lumea s-a înmulțit şi s-a modernizat.

Biriş, profesorul de filosofie, caută şi el ieşirea din labirint, dar, paradoxal, nu o găseşte prin filosofie, ci prin teologia trăită, când, voind să fugă din țară, este prins de securitate la Arad, este torturat de Duma, de Bârsan, de Bursuc şi trăieşte în mod simbolic pe conceptul romantic de lume ca vis, visează că se află pe un vapor, unde toți au în mână o lumânare şi rosteşte un mesaj, care securiştilor li se pare o aiureală: *„E un mesagiu cifrat, adică pentru Paris. Acolo ajung toate mesagiile. Le aduc vapoarele. Nu umblă decât noaptea fără lumini dar se îndreaptă spre Paris. Direcția Apus"*. Este un mod simbolist de a sugera, că aşa cum cei oprimați de teroarea satanistă sionistă sovietică sperau să ajungă liberi la Paris, tot aşa ieşirea din labirint are o ieşire în Paradis. De aceea el se roagă şi vede cum flacăra lumânării se înalță la cer: *„O văzu atingând cerul şi în clipa următoare zări din nou figura strălucitoare, aurie, care parcă îl aştepta*

acolo în spărtura de lumină. E Dumnezeu, îşi spuse, mirându-se că mai poate gândi şi beatitudinea fără seamăn în care se cufunda pierzându-se" (vol. II, p. 330).

Contrastul, ca procedeu romantic, este bine utilizat prin saltul de la sugestiile simboliste la înjurăturile, loviturile, torturile realiste ale călăului Bârsan. Se sugerează astfel simultan kenoza şi teonoza, fiindcă toţi martirii văd cerul deschis ca sfântul Ştefan, când erau torturaţi de bestiile satanizate: *„Sus de tot, acolo unde lumina atingea cerul, i se păru că zăreşte o figură strălucitoare. Fără îndoială că e Dumnezeu sau Iisus Cristos – îşi spuse – şi se trezi emoţionat cu o neînţeleasă fericire în suflet"*. Biriş va muri în puşcărie şi va fi îngropat de Irina. Doar Liviu Rebreanu a mai izbutit, în *Pădurea Spânzuraţilor,* să facă această simultană kenoză–teonoză, să îmbine realitatea social- istorică cu realitatea transcendentă. Paradoxul este că autorul nu ştie să-l ducă şi pe Ştefan Viziru, acest *alter ego* al său, spre kenoză–teonoză, ci îl aruncă într-o prăpastie împreună cu Ileana Sideri, sugerând parcă un adevăr, că nu prin mit se dobândeşte mântuirea, ci prin purtarea crucii. De aceea lui Biriş îi dispare frica, nu mai este laş, vrea chiar să-l ajute pe Bârsan, dar Ştefan Viziru a fugit în străinătate.

Biriş trăieşte teonoza, fiindcă se angajează prin jertfă spre desăvârşire, spre perfecţiune, spre viaţa veşnică, fiindcă cel ce-şi duce crucea este liniştit, paşnic şi în inima lui este adevărul, de aceea el pare nebun ucenicilor satanei.

Bibicescu este tipul actorului ratat, mediocru, care se crede un geniu. Ca să devină director al Teatrului Naţional, îmbracă pe rând culoarea verde sub legionari şi cea roşie sub comunişti. Scrie pe ideile lui Partenie o piesă, *Priveghiul,* pe care o pune în scenă. De aceea este acuzat de Cătălina, actriţă mediocră, amanta lui, de impostură: *„Ai compus piesa după capul tău şi o joci sub semnătura unui mare autor. Dar piesa ta e proastă şi ce faci tu e fraudă şi o nelegiuire"*. Bibicescu este cabotinul, dar are ambiţia să scrie o piesă, *Întoarcerea de la Stalingrad,* pornind de la un fapt de viaţă, când oamenii dintr-un sat din Moldova ies cu preotul cu lumânări într-o noapte, ca să-i întâmpine pe cei sosiţi sub formă de duhuri de la război. Visează să devină celebru, realizând o piesă pe mitul morţii, păstrat peste milenii în tradiţia poporului român. El dă o altă valoare Timpului, concentrându-l într-un spectacol şi crezând că astfel, prin conceptul de lume ca joc, se poate ieşi din labirint, din destin. El poartă o altă idee a autorului, că actorul, fiindcă întruchipează nenumărate personaje, *„trăieşte un număr considerabil de existenţe şi deci îşi consumă propria lui Karma într-o singură existenţă, fiindcă într-un timp mult mai scurt decât restul omenirii el cunoaşte toate pasiunile, modelele de existenţă, aspiraţiile, ideile"*. Este influenţa gândirii indiene asupra lui Mircea Eliade, care n-a înţeles viclenia satanică din

conceptul de metempsihoză. Nu există naşteri succesive. La momentul Parusiei, toţi cei adormiţi vor învia spre a fi judecaţi sau mântuiţi.

Bibicescu n-o apără pe Cătălina, când este siluită de o bestie rusă, fiindcă este laş, dar când va fi urmărit el de securitate, va fi ascuns de Irina, care nu se teme, fiindcă ea este credincioasă. Va muri de inimă şi Gheorghe Vasile. Irina, Biriş îl duc pe o bancă în grădina Icoanei, fiindcă nu îndrăznsc să-l îngroape ca pe un creştin. Talentul de prozator al lui Mircea Eliade constă în această profundă concordanţă între caracterele eroilor, reacţiile lor faţă de evenimente, dar mai ales prin felul în care mor, fiindcă fiecărui om i se dă o moarte după cum i-a fost viaţa.

Irina este evlavioasă. Ea vrea să se ducă într-o mănăstire, dar familia nu a fost de acord şi este căsătorită cu Vădastra, care o abandonează. Ea îi ajută pe toţi. Este bună, blândă, harnică. Lui Bibicescu îi oferă casă şi condiţii de creaţie când este urmărit. Lui Partenie îi oferă subiecte de roman şi chiar să-i fie secretară. Pe Ştefan Viziru îl ajută să iasă din şocul provocat de moartea Ioanei şi a băiatului. Mai apoi îl îndeamnă s-o caute pe Ileana, spunându-i că aceasta îi era ursita. Ea îl ajută pe învăţătorul Gheorghe Vasile să scoată o căruţă cu cărţi din Bucureşti şi s-o ascundă undeva la ţară, pentru ca mai târziu să poată realiza o fundaţie culturală. Va fi alături de Biriş în momentele grele.

Spiridon Vădastra este ambiţios şi îşi afirmă, din primele pagini, ţelul de a ajunge deputat, ministru, academician, deşi are un ochi de sticlă şi-i lipsesc două degete, de când a fost împuşcat, din greşeală, de fiul unui colonel, învaţă să cânte la pian. El vrea să ajungă Edison, să facă ceva mare: *„Aş deveni cel mai celebru om din lume, şi cel mai puternic şi cel mai bogat în acelaşi timp“... „ Aş putea să fac ce vreau cu toată lumea, să schimb chiar regii, dacă aş vrea“*. De aceea nu se dă în lături de la şantaj, ba chiar la Londra, profitând de un bombardament, îl aruncă de pe o scară pe profesorul Antim, pentru a-i fura tabloul de Rubens, care valora o avere. Se va preface că a murit într-un bombardament la Londra şi îşi va schimba identitatea, furând actele unui englez mort. Când Ştefan Viziru îl reîntâlneşte după război la Paris într-o pensiune, îşi afirmă dorinţa de a se răzbuna, fiindcă este plin de venin. Cel mai admirat personaj este Ciru Partenie, scriitorul talentat.El o iubeşte pe Ioana, deşi aceasta s-a căsătorit cu Ştefan Viziru, cu care are o surprinzătoare asemănare. De aceea un conducător al mişcării legionare îl confundă cu Ştefan Viziru şi îl antrenează, fără voia lui, într-o confruntare cu agenţii siguranţei, care-l împuşcă din greşeală.

Caracterul realist al romanului este definit şi prin procedeele realiste, folosite de autor pentru a realiza actul narativ: analiza psihologică, tipizarea, descrierea, jocul umoristic cu limbajele, plurilingvismul. Astfel, când

Gheorghe Vasile aduce o damigeană cu vin Irinei, un soldat sovietic obraznic şi beţiv dă buzna după el în casă, făcând semnul ameninţător că-i împuşcă, ca să le ia vinul şi s-o oblige pe Irina, care venise de la moartea lui Bibicescu să danseze. El aruncă termeni stâlciţi ruseşti, nemţeşti, româneşti ca: *„vodcă“*, *„rachiu“, „kaput“, „prăfisor“, „Verbate“, „haraşo“, „ia panimaiu rumânski“*. Scena este tragică dar şi grotescă. Irina se aşază în genunchi şi-i roagă pe Domnul Iisus Hristos, pe Maica Domnului să-i scape de bestia rusă, fiindcă Biriş, bolnav de tuberculoză, în pat, nu o poate ajuta.

Ileana Sideri este cea mai romantică eroină; îl iubeşte pe Ştefan Viziru, deşi ştie că este căsătorit, îl aşteaptă să vină s-o vadă, nu se căsătoreşte decât târziu. Când Ştefan Viziru este arestat, ea îl încurajează. Întâlnirea lor din Portugalia este romantică, o evaziune într-o altă lume, unde Ileana închiriase o vilă pitoresc aşezată.

Această permanentă alternanţă a secvenţelor realiste cu cele romantice, simboliste, sau expresioniste caracterizează stilul romanului, angajarea eroilor într-un destin tragic, generat de contextul social istoric, iar patetismul întrebărilor şi problemelor dau romanului un caracter de unicat.

b) *Noaptea de Sânziene* este un roman expresionist, de problematică, o meditaţie pe tema destinului uman, însoţită de problematica Timpului, a Istoriei, a Iubirii, a credinţei în Dumnezeu, a raportului dintre om şi univers, a lumii concepută ca un labirint, din care, ca să poţi ieşi, trebuie să posezi cheia, aşa cum o spune învăţătorul Gheorghe Vasile: *„Ştiinţa a demonstrat că Dumnezeu există“*, de aceea *„Legile naturii sunt legi hotărâte de la Dumnezeu“* (vol. II, p. 159). Este o concluzie de maturitate a autorului pusă în gura personajului, fiindcă romanul, terminat în 1954, este punctul cel mai înalt de realizare artistică a prozei lui Mircea Eliade.

Problema destinului şi-o pune fiecare erou în alt fel. Ştefan Viziru are impresia că s-a rătăcit într-un labirint: *„Parcă toate mi s-ar trage dintr-o seară de vară de acum nouă ani din seara de Sânziene din 1936. E absurd, dar uneori am impresia că din momentul acela m-am rătăcit, că de-atunci n-am mai trăit viaţa mea“* (vol. II, p. 184). Răspunsul profesorului Biriş este o generalizare a acestei stări, pe care o trăieşte Ştefan Viziru, dar şi o interpretare critică a ei: *„După o anumită vârstă, toţi oamenii au impresia că au naufragiat, că şi-au ratat viaţa, că au trăit o viaţă idioată, absurdă, o viaţă care nu putea fi a lor, care nu putea fi decât viaţa altuia. Pentru că avem o părere prea bună despre noi înşine şi nu putem crede că dacă am fi trăit într-adevăr viaţa noastră, ea ar fi putut fi atât de idioată“*.

Ştefan Viziru însă trăieşte o dramă a destinului, comunicându-ne zbaterile interioare ale autorului, care simte chemarea spre eternitate. În pseudoreligiile naturiste, unde nu au loc lepădarea de sine, luarea crucii şi urmarea Domnului Iisus Hristos, adică o trăire a versetului: *„Oricine*

voieşte să vină după Mine să se lepede de sine să-şi ia crucea şi să-mi urmeze mie" (Marcu, 8, 34), au loc destinul, fatalitatea, întâmplarea, sfârşitul, distrugerea sau reîncarnarea, mitul, eresul erezia, ursita, falsul, artificialul: *„înţeleg că de-atunci viaţa mea şi-a pierdut înţelesul", „De-atunci totul a fost fals, artificial. Am fost trăit în evenimente, am fost purtat de o viaţă care nu era a mea..."*

Se simte vinovat de moartea Ioanei şi a lui Partenie: *„Adesea mă simt răspunzător de moartea lui Partenie şi a Ioanei. Îmi spun că dacă n-aş fi intervenit în viaţa lor ei ar fi trăit poate şi astăzi, şi ar fi fost fericiţi"*. Când de Sânziene o întâlneşte pe Ileana în pădurea Băneasa, el crede că aceasta era ursita lui: *„Probabil că Ileana era femeia care-mi fusese ursită"*. În creştinism, darul lui Dumnezeu este viaţa, este tot ceea ce ni se dă, de aceea trebuie să-i mulţumim pentru tot şi pentru toate. Tot ceea ce omul poate crede că este destin este darul lui Dumnezeu. În bunătatea lui cea fără limită, Dumnezeu ne oferă tot felul de daruri, dar nu ştim să le luăm prin sacrificiul de sine, prin credinţă, prin purtarea crucii, prin urmarea Domnului Iisus Hristos. Ştefan Viziru nu ştie că familia este o cruce şi nu o ştie nici autorul. De aceea, când discută problema credinţei creştine, Ştefan Viziru face câteva observaţii, care sunt rezultatul unor meditaţii ale autorului, exprimă concluziile lui: *„În fond creştinismul ne-a relevat secretul mântuirii noastre şi cu toate acestea aproape nimeni dintre noi nu-şi mai aminteşte în ce constă acest secret"*. Cauza este uitarea; capacitatea asta de a uita esenţialul explică în bună parte neputinţa creştinismului de a schimba oamenii, într-un cuvânt de a-i mântui (vol. II, p. 299). Uitarea este atacul demonului asupra lui Mircea Eliade.

Ceea ce nu înţelege autorul este că această uitare este un atac al duhurilor necurate, fiindcă orice creştin ortodox primeşte de la botez o cruce, un veşmânt de nuntă şi un înger de pază, pentru a aduce războiul cu trupul, cu lumea şi cu demonii. El atribuie acest atac Timpului: *„asta înseamnă că Timpul poate ataca chiar revelaţiile venite de dincolo de el, le poate ataca, macera cu încetul, şi, în cele din urmă, distruge"* (vol. II, p. 300). Concluzia e falsă, fiindcă revelaţiile, trăirea mistică, extazele nu se uită. Mircea Eliade, ca şi toţi neortodocşii, n-a cunoscut esenţa creştinismului, cum o cunosc cei aleşi dintre ortodocşi. De aceea ideile lui Ştefan Viziru sunt vagi: *„Dar eu tot cred că există şi altceva, dincolo de Timp şi de Istorie... şi că noi putem cunoaşte acel altceva"* (vol. II, p. 300).

Revelaţiile, extazele comunică un mesaj, dar ieşirea se face prin lepădarea de sine, prin luarea crucii şi urmarea Domnului Iisus Hristos, ceea ce determină trăirea revelaţiilor, a textelor Sfintei Evanghelii pe versetele fericirilor, ale poruncilor, şi nu cum crede Ştefan Viziru: *„Dacă omul ar şti cum să-şi amintească integral anumite revelaţii ar scăpa de Istorie"*. El

sesizează în mod realist pericolul minciunilor ateiste, comuniste: *„E foarte greu să-ți păstrezi sufletul neatins de-a lungul unui secol de hibernare sub o mască. Şi atunci ni se pune problema: ce trebuie să facem ca să nu ne pierdem sufletul din acest nou Ev întunecat, care începe pentru noi“*. Ca istoric al ideilor religioase, Mircea Eliade ar fi trebuit să ştie că această problemă nu numai că o ridică Domnul Iisus Hristos în textul Sfintei Evanghelii, dar o şi rezolvă. De aceea vine înainte de vreme şi va determina, pentru salvarea aleşilor Săi, scurtarea vremilor de pe urmă. Este momentul actual, adică perioada mielului cu coarne, adică a lui Anticrist când s-a rupt pecetea a cincea.

Sfârşitul acestei lumi relative se poate face oricând, fiindcă dezechilibrul produs de miliardele de păcate: furturi, tâlhării, violuri, pruncucideri, desfrânări, războaie, tehnologiile satanice, ateii, sectele, păgânismul, satanismul, este foarte mare. Omul „a uitat“ că el influențează prin comportamentul său imoral distrugerea lumii. De aceea, când Adam cade în ispita şarpelui şi mănâncă din pomul cunoaşterii binelui şi răului, Dumnezeu îi spune: *„blestemat va fi pământul pentru tine!“*.

În acest sens, autorul introduce în roman elemente din legenda vasului Graal şi anume momentul când Parsifal vine la Regele Pescar şi, găsindu-l bolnav, nu se lasă impresionat, ci îl întreabă de vasul Graal, îi pune întrebarea pe care ceilalți n-au ştiut să i-o pună. El crede că în fiecare țară şi în fiecare moment istoric, anumiți oameni hotărâți şi luminați ştiu să-şi pună întrebarea justă. Este eroarea conceptului de intelectual, pe care a avut-o şi Camil Petrescu. Intelectualul este cel care ştie să rezolve la momentul oportun o problemă, nu doar să o pună. Ea este combinată cu povestea despre împăratul Anisie, care-L însoțeşte pe Dumnezeu, în drum spre stână, spre a anunța ideea profundei unități dintre om şi univers: *„Ghicesc în acest simbolism solidaritatea omului cu Firea întreagă; întreaga viață cosmică suferă şi se ofileşte prin nepăsarea omului față de problemele centrale“*. (vol. II, p. 66)

Aflat în casa acestui țăran Anisie, Ştefan Viziru îi pune o întrebare: *„Cum e Dumnezeu?“*. Acesta îl caracterizează arătându-i că *„mântuirea nu-i o chestiune de cuvinte, ci realitatea sacră“*, în care omul trebuie să se întoarcă, să o regăsească: *„Ca să folosesc termeni creştini, omul nu se mai poate mântui decât pe el singur; nu mai poate ajuta pe altul să se mântuiască; nu mai are timp! Timpul şi-a precipitat ritmul. Zilele noastre sunt numărate. Energia noastră e la limită. De abia ne va ajunge să ne scăpăm singuri. Nu mai poți întinde o mână de ajutor celuilalt...*”. Acum Ştefan Viziru află ideea care dă sens finalului romanului. *„Ciclul vieții în care trăim va fi anihilat şi va veni un alt tip de umanitate, care nu trăieşte ca noi în timpul istoric, ci numai în clipă, adică în eternitate“*. Este ideea

devenită realitate, când Ştefan Viziru şi Ileana Sideri se regăsesc o clipă înainte de a cădea cu maşina în prăpastie. Este un alt mod de a trata ideea expusă de Goethe în *Faust*, când eroul rosteşte: *„Clipă, stai, eşti atât de frumoasă“*. Mircea Eliade *„uită“* că acesta era contractul lui Faust cu Mefistofel, fiindcă în iad timpul devine etern. Pentru Ştefan Viziru, *„libertatea“*, *„respectul persoanei umane“* sunt un preambul pentru *„dreptul de nemurire”*(vol. II, p. 49), fiindcă el, ca şi autorul, crede în vicleniile umanismului, în drepturile omului, în independenţa şi autonomia omului faţă de Dumnezeu. Nemurirea se obţine prin legea identificării, prin Taina Sfintei Euharistii cu Domnul Iisus Hristos, prin urmarea lui, prin sacrificiul de sine.

58.7. Mircea Eliade între sacru şi profan

Problema limitei dintre sacru şi profan necesită o abordare din punctul de vedere al Sfintelor Scripturi, afirmat prin multe versete, din care vom alege două, deoarece le considerăm reprezentative. Primul text aparţine proroculuiIsaia:

„*... Iată Fecioara va lua în pântece şi va naşte Fiu şi vor chema numele Lui Emanuel. El se va hrăni cu lapte şi cu miere până la vremea când va şti să arunce răul şi să aleagă binele“* (Isaia 9:14-15).

El poate fi corelat cu momentul ispitirii Evei în rai, de către şarpe: *„dar Dumnezeu ştie că în ziua în care veţi mânca din el vi se vor deschide ochii şi veţi fi ca Dumnezeu cunoscând binele şi răul“* (Facerea, 3,5).

Cele două versete pun în faţa noastră două modele de gândire. Modelul Sacrului, al Fiului lui Dumnezeu, în care cunoaşterea răului este eliminată. De aici învăţătura Sfinţilor părinţi, care, prin rugăciunea minţii în inimă, alungau până şi amintirea răului. Modelul profan este cel în care răul este prezent, fiindcă acesta este sensul pomului cunoştinţei binelui şi răului. Limita dintre sacru şi profan este exprimată de două modele fundamentale de cunoaştere. Cunoaşterea discriminativă, care împarte, separă pe categorii noetice: legi, principii, concepte, categorii, simboluri, mituri şi cunoaşterea revelată aşa cum este concentrată în textele Sfintei Evanghelii, unde avem modelul Emanuel simbolic, exprimat prin pomul vieţii, care este Legea Iubirii. El se obţine prin darul deosebirii duhurilor. Despre acest mod de cunoaştere vorbeşte Sfântul apostol Pavel: *„... unuia i se dă prin Duhul Sfânt cuvânt de înţelepciune iar altuia, după acelaşi Duh, cuvântul cunoştinţei“*, *„unuia faceri de minuni iar altuia prorocie; unuia deosebirea duhurilor iar altuia feluri de limbi şi altuia tălmăcirea limbilor“* (I, Corinteni, 12,8-10).

Darul deosebirii duhurilor separă net pe cei binecuvântaţi de cei blestemaţi, pe cei ce se mântuiesc de cei ce se osândesc, pe cei ai lui

Dumnezeu, care se încununează prin modelul fericirilor, de cei ce se duc în Gheena.

Gândirea discriminativă consideră că Adevărul este un principiu, ca în filosofia păgână a lui Platon, în timp ce gândirea creştină, prin darul deosebirii duhurilor, ştie că Adevărul este o Fiinţă, este Fiul lui Dumnezeu, este Domnul Iisus Hristos. De aceea Sfântul apostol Pavel spunea că *„toţi creştinii vorbesc în cuvinte învăţate de la Duhul Sfânt“* şi *„au gândul lui Hristos“* (I, Corinteni, 2,13-16). În timp ce filosofii cred că sensul vieţii, al cunoaşterii este de a dobândi acele „mantra“, formule pe care ei le consideră sacre, dar sunt de fapt profane, cum ar fi: „Om, pace, pace, pace“, „AUM, tat, sat“, „Tat twam asi“ şi devin orbi, care călăuzesc pe orbi, fiindcă spune Sfântul apostol Pavel: *„Cunoştinţa însă semeţeşte iar iubirea zideşte”* (I, Corinteni, 8,1) şi *„Iar dacă i se pare cuiva că ar cunoaşte ceva încă n-a cunoscut cum trebuia să cunoască“* (I, Corinteni, 8,2).

Eroarea fundamentală a tuturor filosofiilor necreştine este că se consideră cunoaşterea, ca fiind şansa desăvârşirii şi împlinirii omului, drumul spre integrare în Sinele Suprem prin identificare, dacă rosteşte la momentul drumului spre cer această mantra*:* „*Tat twam asi“ — „Acesta eşti tu“*, sau *„eu sunt tu“*, prin care se face dispersia sinelui individual în Sinele Suprem. De aceea, venit în faţa smochinului cunoaşterii, Domnul Iisus Hristos îl blestemă şi închide drumul prin Cunoaştere, drumul prin care a intrat răul în om şi în lume. El deschide, prin sacrificiul de sine, pe Muntele Măslinilor, Calea prin măslin, adică prin Legea Iubirii, exprimată prin Sfânta Cruce.

Aceste premize fundamentale sunt necesare spre a defini limitele înţelegerii în gândirea lui Mircea Eliade, care este un om de ştiinţă, când aplică metoda comparativ-istorică, un filosof adânc influenţat de gândirea indiană, un scriitor de talent. În toate scrierile lui găsim în esenţă o conştiinţă construită pe modelul cunoaşterii discriminative, adică profane, chiar şi atunci când realizează *Istoria ideilor şi credinţelor religioase*. Esenţa gândirii indiene şi orientale este că omul se poate mântui prin sine însuşi, pe când în gândirea creştină Adevărul, Calea şi Viaţa cea vecinică este Domnul Iisus Hristos, Pomul vieţii veşnice, *„Poarta oilor“, „Păstorul cel bun“*. Nimeni nu poate intra în Împărăţia Cerurilor, care este dată de Dumnezeu Tatăl, Fiului Său Iubit, decât prin identificarea în timpul Sfintei Taine a Euharistiei cu Trupul şi Sângele Domnului Iisus, ca să-I fim recunoscători toată veşnicia. În creştinism se păstrează identitatea persoanei, care se transfigurează prin Duhul Sfânt, fiindcă cei aleşi, adică ortodocşii, devin fii ai Împărăţiei, ai Luminii şi ai Învierii. Este efectul modelării creştine prin har, prin modelul Emanuel, prin modelul Fecioara, prin modelul Fericirilor. Ei sunt fecioarele înţelepte, care au candelele Duhului

Înțelepciunii, uleiul faptelor bune şi sfinte, adică mirul Duhului Sfânt, Taina Sfântului Mir.

Cei ce caută să pătrundă fără veşmântul Duhului Sfânt dobândit prin botezul ortodox în Împărăția lui Dumnezeu, la nunta simbolică a Fiului lui Dumnezeu, sunt aruncați în întunericul cel mai din afară, adică în Gheena. Aceste adevăruri nu le rosteşte Mircea Eliade în cărțile sale şi ne oferă drama intelectualului fără Dumnezeu, ispitit de şarpele cel viclean să mănânce din pomul simbolic al cunoaşterii discriminative şi să piardă raiul ortodoxiei, pomul vieții veşnice, unde intră cei ce au darul deosebirii duhurilor, adică au eliminat răul. Eliminarea răului se face prin virtuțile creştine, între care la loc de cinste se află smerenia, în timp ce orgoliul cunoaşterii este dat de cunoaşterea discriminativă.

Mircea Eliade face parte *„dintre cei cu aluatul fariseilor"* (Marcu, 8,15), adică amestecă binele cu răul, ca toți sectanții, ereticii şi lepădații de la Hristos, aşa cum o mărturiseşte prin Allan, personajul din *Maitreyi,* dar şi *Istoria ideilor şi credințelor religioase*.

Dacă activitatea lui Mircea Eliade ar fi fost închinată lui Dumnezeu, el ar fi arătat că Adevărul, Calea şi Viața cea veşnică nu se pot dobândi decât prin Domnul Iisus Hristos, prin ortodoxie şi ar fi trăit modelul fericirilor exprimat prin versetul: *„Şi fericit este acela care nu se va sminti întru Mine"* (Luca 7,23). Viața lui Mircea Eliade, opera lui sunt o confirmare a adevărului rostit de Sfântul Antonie cel Mare în pustia Schetică, în fața Sfinților Părinți, că cel ce nu are darul deosebirii duhurilor se sminteşte, chiar dacă alte daruri dobândeşte.

Această cădere în teritoriul profanului, al ispitelor, al păcatului o găsim atât în conceptul de evoluționism din *Istoria ideilor şi credințelor religioase,* cât mai ales în scrierile cu caracter literar, unde limbajul tranzitiv este dominat de cel reflexiv. În romanul *Maitreyi,* prin personajul Allan, Mircea Eliade comunică nu numai decăderea credinței în Franța, în lumea occidentală cotropită astăzi de mahomedanism, de yoga, de erezii, de secte, de satanism, de vicii, cât mai ales de propria sa decădere spirituală. De aceea vrea să treacă la hinduism, fuge în Himalaya, ca să caute adevărul, cade în păcat, în desfrânare, trăieşte fără Dumnezeu.

În povestirea *Şarpele,* avem o cădere în ispită a doi tineri veniți la mănăstire, care, după vizita simbolică a şarpelui, fug în timpul nopții pe un ostrov, ca posedați de diavol, spre a cădea în desfrânare. În romanul *Domnişoara Cristina*, un tânăr, Edgar, este ispitit de o strigoaică, de fapt o diavoliță, care ia înfățişarea unei tinere, Cristina, moartă năprasnic în evenimentele de la 1907. În povestirea *La țigănci,* este tratată smintirea lui Mircea Eliade prin trei modele de gândire necreştină: indiană, iudaică, elenă, sugerate prin cele trei odalisce: țiganca, evreica şi grecoaica. În

povestirea *Secretul doctorului Honigberger,* această cădere în ispită este mai evidentă, fiindcă acesta dobândeşte condiţia de nemanifestare, de care vorbeşte Krsna în *Bhagavad-Gita*, prin yoga. Este aceeaşi ispită, pe care o trăiesc evreii, mărturisită prin cărţi ca *Zoharul*, unde avem o pseudomistică, ca şi în yoga.

Deosebirea esenţială dintre mistica creştină adevărată şi aceste pseudomistici este că în mistica creştină, din icoana de lumină a Maicii Domnului se desprinde, în extaz, Pruncul de lumină şi avem naşterea a doua, mistică, prin Iisus Hristos, de care vorbeşte Mântuitorul cu Nicodim. Cel implicat devine Hristofor, aude în biserica inimii Cuvântul lui Dumnezeu, aşa cum îl auzeau prorocii, sfinţii, apostolii, mucenicii, cuvioşii, în timpul teofaniilor şi trăieşte versetul Sfintei Evanghelii: *„Oile Mele cunosc glasul Meu“*. Este semnul că *„a dobândit Calea, Adevărul şi Viaţa“*. Fericit este cel ce aude din timpul vieţii glasul Domnului Iisus Hristos. Acesta este semnul că în el sălăşluieşte Cuvântul lui Dumnezeu şi că are darul deosebirii duhurilor, ca esenţă a vieţii şi conştiinţei creştine. El adună cu Hristos boabele de har ale Duhului Înţelepciunii, ale Duhului Înţelegerii, căci cele ce sunt pecetluite: *„Voi strânge laolaltă această mărturie şi voi pecetlui această învăţătură pentru ucenicii mei“* (Isaia 8:16), lui îi sunt descoperite. De aceea şi Sfinţii apostoli nu înţelegeau Cuvântul lui Dumnezeu până la Pogorârea Duhului Sfânt. Cel ce are cunoaşterea discriminativă se împrăştie, fiindcă spune Domnul Iisus: *„Cel ce nu adună cu Mine, risipeşte“*. Această dispersie este răul ascuns de şarpe în pomul cunoştinţei. Darul deosebirii duhurilor determină o concentrare continuă a tuturor faptelor, gândurilor, cuvintelor în Domnul Iisus Hristos, fiindcă viaţa creştinului este o trăire pe versetele mântuirii din textul Sfintei Evanghelii, iar a celor lepădaţi, blestemaţi, duşmani ai lui Dumnezeu, ucenici ai lui Anticrist, este o trăire pe versetele vaiurilor.

Scrisul este o mărturisire veşnică. *„Verba volant scripta manent“,* spuneau strămoşii latini. Aşa ne-o spune şi Miron Costin. De aceea scrisul lui Mircea Eliade este o oglindă a conştiinţei sale, fiindcă din inimă omul scoate cele bune sau rele, ne spune Domnul Iisus Hristos: *„Căci, iată, Împărăţia lui Dumnezeu este înlăuntrul vostru“* (Luca 17,21), fiindcă în om trebuie să stea icoana Domnului Iisus Hristos, a Preasfintei Treimi, a Maicii Domnului. Sufletul omului trebuie să fie o *„Biserică sfinţită şi rai cuvântător“*, dacă în el stau Cuvântul lui Dumnezeu, Mirele ceresc şi Preasfânta Fecioară.

Care este mărturia lui Mircea Eliade? Ispitele, lepădările, duhul cel lumesc, concentrat în conceptul de *carpe diem*? Unde sunt credinţa, nădejdea şi iubirea lui Dumnezeu? Unde sunt talanţii ce trebuie să-i înmulţească orice slugă vrednică a lui Dumnezeu? I-a risipit. N-a ştiut să

facă ceea ce a pus în gura lui Dumnezeu, din *O fotografie veche de 14 ani,* adică să dobândească credința cea adevărată, ortodoxă, pe care o poate avea cel mai simplu țăran sau cioban. De aceea cărturarii de tip Eliade nu dobândesc înțelepciunea, înțelegerea, lumina. Ei aduc imaginea unui suflet ca un ogor, plin de spini, în loc de grădină cu pomi roditori sau de ogor roditor. Nu au lumina credinței, ochiul cugetului, de aceea nu au ochiul minții luminat, așa cum îl au copiii, sufletele curate: *„Fericiți cei curați cu inima căci aceia vor vedea pe Dumnezeu“.*

Mircea Eliade, rămas fără Dumnezeu, îl elimină din *Istoria credințelor şi ideilor religioase* pe Domnul Iisus Hristos, fiindcă nu știe să distingă între sacru şi profan, nu are darul deosebirii duhurilor şi pierde șansa mântuirii. De aceea pe patul de moarte se împărtășește cu ereticii, fiindcă judecata lui Dumnezeu este dumnezeiască şi fiecărui om i se dă la momentul morții ori *„sfârşit creştinesc“*, ori spre judecată şi osândă.

59. Marin Preda

Viața şi activitatea literară. S-a născut la 5 august 1922 în Siliștea-Gumeşti din județul Teleorman. Tatăl său, Tudor Călărașu, era țăran. Face școala primară în sat, apoi Școala Normală din Abrud, Cristur-Odorhei şi București. Debut în 1941 în ziarul Timpul. Va publica volumul de nuvele: „Întâlnirea din pământuri” (1948), „Desfăşurarea”, „Îndrăzneala”, „Ferestre întunecate”, pregătindu-se pentru romanele: „Moromeții” (1955), „Risipitorii”, „Intrusul”, „Marele singuratic” (1972), „Delirul” (1975), „Cel mai iubit dintre pământeni” (1980). A mai scris povestirea „Friguri”, eseuri „Imposibila întoarcere”, „Viața ca o pradă” şi o piesă de teatru „Martin Borman. A murit în 16 mai 1980.

59.1. Marin Preda — *Moromeții*

a) Romanul *Moromeții* are ca temă satul şi țăranul în perioada dintre cele două războaie mondiale. Scriitorul caută să găsească un răspuns la problema, dacă mica proprietate țărănească poate rezista la presiunea relațiilor de producție capitaliste.

Subiectul constă în dezbaterea problemei mitului micii proprietăți țărăneşti, creat de ideologia poporanistă şi semănătoristă. Constantin Stere, unul dintre ideologii poporanismului, afirma că soluția ideală pentru problema satului o constituie mica proprietate țărănească.

Marin Preda, ca scriitor realist, procedează ştiințific, adică alege un caz real, pentru a da un răspuns real.

Ilie Moromete are pământ, adică două loturi, unul al său, iar altul adus de Catrina, în total cam 16 pogoane. El are forța de muncă asigurată de

familia sa, Achim, Nilă, Paraschiv, Nicolae, Tita şi Ilinca, adică de fiii şi fiicele sale, la care se adaugă el şi Catrina. Pentru muncă are cai, cu care să poată ara, semăna, căra. Are oi, cu care să asigure hrana familiei, îmbrăcămintea necesară pentru familia sa numeroasă. Are şi o concepţie de ţăran mijlocaş, adică nici nu vrea să sărăcească ca Ţugurlan şi să fie nevoit să lucreze pentru cei bogaţi, nici nu vrea să se îmbogăţească, luând pământul altora ca Bălosu. Ilie Moromete este convins că păstrarea pământului pentru copii este forma prin care-şi afirmă paternitatea. De aceea el are un dispreţ profund faţă de Bălosu, care profită de necazurile unor ţărani şi le ia pământurile. El consideră că sensul vieţii nu este dobândirea valorilor materiale, ci a celor spirituale. De aceea se adună cu alţi ţărani duminică dimineaţa, lângă fierăria lui Iocan, şi discută politică. Ilie Moromete, Dinu Vasilescu, Cocoşilă, Tugurlan, Dumitru lui Nae şi alţii vor să-l înlăture pe Aristide din funcţia de primar şi în locul lui să-l pună pe Iocan. Ei vor ca noul consiliu comunal să rezolve problemele satului, nu să transforme funcţia de primar într-un mijloc de a face abuzuri. Este aici subtil introdus poporanismul. Socialiştii, aripa poporanistă, plecau în sate ca meseriaşi: fierari, croitori, în scopul de a ridica poporul, de a-l conştientiza de rolul său politic. Asta face şi Iocan, împiedicându-i să se ducă duminica la biserică şi făcându-i să citească ziarele, adică informarea politică. Modul în care ei ironizează discursul lui Carol al II-lea, felul cum iau act de războiul din Spania sunt edificatoare. Ilie Moromete este un aderent la ideologia poporanistă.

b) Problema relaţiilor de producţie capitaliste în viaţa satului românesc este urmărită de Marin Preda, continuându-l pe Ioan Slavici. Spre deosebire de scriitorii interbelici ca Liviu Rebreanu, care urmăreau problema obţinerii pământului, Marin Preda caută să răspundă la problema, dacă ţăranul poate păstra pământul, adică să realizeze ideologia poporanistă.

Pământul a fost obţinut de Ilie Moromete prin împroprietărirea de tip capitalist, adică prin răscumpărare. Statul le-a acordat ţăranilor credite şi ei îşi plătesc pământul în rate. În momentul anului 1929, pentru a-i desolidariza pe ţărani de mineri, statul îi scuteşte de plata ratelor restante şi Moromete devine proprietar. El face împrumut la o bancă şi-şi cumpără oi şi cai.

Formele de răscumpărare a pământului, împrumuturile la bancă, impozitul pe proprietatea funciară, crizele economice de supraproducţie, rentabilitatea, industrializarea capitalistă sunt formele prin care relaţiile de producţie capitaliste acţionează asupra micii proprietăţi.

Fiind mereu dator, plătind rate şi impozite, Ilie Moromete nu se poate descurca cu numeroasa sa familie. Mica gospodărie ţărănească nu este rentabilă, fiindcă Ilie Moromete trebuie să-şi întreţină forţa de muncă, adică

fiii şi fiicele. Bălosu, care reprezintă gospodăria de tip capitalist, este eficient economic. El îşi lucrează pământul, plătind munca pe zi lucrată. Apoi el câştigă suplimentar, făcând negoţ cu cereale, iar fiul său este comis-voiajor pentru o fabrică de maşini de cusut.

Crizele economice de supraproducţie, provocate de legea cererii şi a ofertei, fac ca preţul cerealelor să scadă, iar Ilie Moromete, deşi a produs mai mult grâu, nu poate din vânzarea lui să acopere cheltuielile familiei. De aceea va fi nevoit să vândă din pământ.

Industrializarea capitalistă determină emigrarea forţei de muncă de la sat la oraş. Fiii lui Moromete, Achim, Nilă şi Paraschiv,vor pleca la oraş spre a-şi construi o altă viaţă în afara satului. Încercarea lui Ilie Moromete de a-i readuce în sat rămâne fără succes. Este un proces ireversibil, care afectează profund satul,transformând ţăranul într-un om al muncii şi-i dă alt statut social.

c) Problema familiei patriarhale, a raporturilor din cadrul familiei constituie obiectul studiului autorului. Omul nu este doar un factor social afectat de relaţiile de producţie, ci el are şi relaţii de familie.

Familia, ca nucleu al societăţii, are în roman încă o organizare patriarhală. Moromete este şeful familiei şi el decide. De aceea la masă el stă într-o poziţie semnificativă, în capul mesei, iar ceilalţi în jurul lui. Familia lui Ilie Moromete este reconstituită, fiindcă el a mai fost căsătorit, iar prima soţie a murit. Băieţii mai mari, Nilă, Achim, Paraschiv, sunt din această căsătorie, de aceea pentru ei Catrina este mama vitregă, iar Nicolae — frate vitreg. Cu aceiaşi ochi sunt privite Tita şi Ilinca. Conflictul este aţâţat de o soră a lui Moromete, poreclită Guica, care sperase că Ilie nu se va mai recăsători şi ea va avea grijă de gospodăria lui. Ea vine şi ia lucruri de prin casă fără să întrebe. Catrina îi înterzice şi de aici conflictul. Învăţaţi de Guica, cei trei fii mai mari vor pleca la oraş, luând oile şi caii, deci lovind gospodăria lui Ilie Moromete. La cauzele obiective, derivate din relaţiile de producţie capitaliste, se vor adăuga şi cauzele subiective din cadrul familiei. În afară de conflictul cu fiii săi, Moromete mai are un conflict cu Catrina. Atitudinea lui contemplativă, felul în care nu se zbate să obţină venituri suplimentare pentru familie, faptul că nu introduce un sistem de folosire mai rentabilă a pământului, care ar fi putut rezolva multe, agravează contextul social al familiei lui Moromete.

Factorii sociali, ca primarul Aristide sau consiliul comunal, nu fac nimic pentru sat, ci caută doar să se îmbogăţească. Ţăranii nu fac nici ei nimic pentru a schimba relaţiile din cadrul satului.

Moromete îşi schimbă atitudinea la sfârşitul romanului: *„timpul nu mai avea răbdare“* şi, după plecarea fiilor, face cărăuşie cu cereale, câştigă bani şi-i oferă fiilor, plecaţi la Bucureşti, ca să se întoarcă. Catrina află şi de aici

conflictul care va determina plecarea ei de acasă. În volumul al doilea, acțiunea se reia după zece ani. Moromete o mai are doar pe Ilinca, fiindcă Tita s-a măritat, iar Nicolae a plecat la şcoală şi se va întoarce ca activist. Aflăm că fiii şi-au făcut un drum propriu. Paraschiv a devenit sudor la I.T.B., Achim şi-a deschis o prăvălie cu banii de pe oi, iar Nilă a devenit portar la un bloc. Concluzia este că nucleul satului, adică familia patriarhală, este supusă unei presiuni sociale şi se va destrăma.

d) Problema distrugerii gospodăriei patriarhale de către relațiile de producție socialiste nu a fost tratată de Marin Preda, ci doar pusă în romanul *Marele singuratic,* care continuă ciclul Moromeților şi în nuvela *Desfăşurarea.*

Ideea primului volum din Moromeții este că mica proprietate țărănească nu poate rezista la presiunea relațiilor de producție capitaliste. Problema obținerii pământului prin mijloace individuale, tratată de Liviu Rebreanu în romanul *Ion,* este reluată în *Moromeții* ca o problemă secundară în conflictul dintre Bălosu şi Birică. Birică, un flăcău sărac, se va căsători cu Polina, fiica lui Bălosu, fără voia acestuia. De aceea Bălosu nu vrea să-i dea pământul ce i se cuvine ca zestre. Polina va declanşa conflictul cu familia ei, ia lotul ce crede că i se cuvine şi se duce cu Birică să strângă recolta. Fratele ei, Victor Bălosu, vine şi sare la bătaie. Birică îl lasă să-l lovească, apoi îi dă una şi-l culcă. Conflictul care se prefigura nu mai este dezvoltat de autor.

Conflictul de clasă, tratat de Liviu Rebreanu în *Răscoala,* devine aici un conflict personal între țăranul sărac Țugurlan şi chiaburii Aristide. Morarul Aristide fură la moară, Țugurlan îşi dă seama şi face scandal, dar nu descoperă cum era furat. De aici conflictul cu primarul Aristide, pe care-l bate, îl bate şi pe jandarm, căruia îi ia puşca. El nu va fi sprijinit de ceilalți țărani. Va fi arestat şi închis.

Nicolae Moromete, în volumul al doilea, vine ca activist de partid în sat şi intră în conflict cu nucleul comuniştilor arivişti din sat. Îl sileşte pe primarul Potloagă să-şi predea cotele de cereale, ca să fie exemplu pentru ceilalți, nu intervine în conflictul dintre Mantaroşie şi Fântână, care se ceartă cine să fure de la moară, nu dă curs codoşelilor lui Isosică, care vrea să devină secretar de partid. Prin atitudinea lui intransigentă, îi descurajează pe ariviştii deghizați în comunişti şi trebuie să părăsească satul. El pleacă la Bucureşti, unde fostul notar din sat, care-l ajutase să intre în partid, deține o funcție importantă şi-l va sprijini să obțină un post la o seră, ca să-şi continue studiile. El trăieşte drama omului cinstit, care a avut încredere în lozincile comuniste, şi este lovit tocmai fiindcă este cinstit.

În romanul *Marele Singuratic,* el îi spune lui Ilie Moromete că mica gospodărie țărănească trebuie să dispară, dovadă că n-a înțeles vicleana

ideologie comunistă. Replica lui Ilie Moromete: *„Da dispari tu“* a devenit o realitate socială prin dispariția orânduirii comuniste.

59.2. Marin Preda — *Cel mai iubit dintre pământeni*

a) *Cel mai iubit dintre pământeni* este un roman realist, care are ca *temă* critica societății socialiste sau a dictaturii proletariatului. *Ideea* romanului este că o societate construită pe abuz, minciună, asasinat politic, ateistă, care promovează bestiile la conducerea societății, nu poate exista mult timp şi se autodevorează.

Subiectul romanului este construirea unei fresce sociale a *„epocii de aur“* sau a *„vârstei de fier“*, cum o numeşte Lucian Blaga. Eroul principal, Victor Petrini, este un intelectual, un asistent la universitate, filosof, se subînțelege din oraşul Cluj. Orice om, care gândeşte, este într-un regim de dictatură, un duşman potențial, care trebuie distrus fizic, moral, social. Victor Petrini este destituit din postul de asistent universitar, fiindcă şi profesorul (se sugerează Lucian Blaga) este dat afară din universitate de imbecilul caloriferist, devenit subit autoritatea care decide.

Victor Petrini este condamnat la muncă silnică printr-o farsă judiciară, înscenată cu cinism, trimis să muncească într-o mină, unde este chinuit de un torționar înrăit. Acesta, ca să-l chinuiască şi să-i provoace moartea, îl scotea noaptea în frig, dezbrăcat, încât, ca să supraviețuiască, Petrini îl aruncă în hăul unui puț de mină părăsit. Se sugerează că singura cale pentru aceste fiare ucigaşe este moartea, adică să li se aplice legea talionului.

Imaginea foştilor miniştri, oameni de stat, bancheri, generali, preoți, intelectuali, care umplu închisorile prin procesul de distrugere socială organizată, este urmărită nu numai social, fizic, ci şi psihic, moral. Lupta pentru supraviețuire în jungla comunistă îl face pe Victor Petrini, dintr-un om al ideilor pure, un criminal.

Imaginea spectacolului social, dominat de arivişti-marionete ca Mircea, care-i ia soția cât este închis, pe arhitecta Matilda, violența, promiscuitatea, lipsa principiilor, falsificarea adevărului social, transformarea instituțiilor în instrumente în mâna unor persoane dau accentele de virulentă critică socială. Eroii sunt construiți atât prin trăsăturile tipice ale unor categorii sociale, cât şi printr-o subtilă şi nuanțată analiză psihologică. Este împletit colajul cu eseul, descrierea cu dezbaterea problematizată. Sunt introduse şi elementele de surpriză în comportamentul eroilor, în crearea situațiilor unice. Astfel, pentru a o salva pe Suzy Culala, îl aruncă din teleferic pe inginerul Pencea, fostul ei soț.

b) *Cel mai iubit dintre pământeni* este un roman-eseu, o meditație pe tema destinului. Victor Petrini este locutorul care foloseşte timpul, cât se află în detenție, pentru a scrie despre destinul intelectualului într-o societate de arivişti violenți.

Ca filosof, Victor Petrini vrea să realizeze o revoluție în gândire, construind o nouă *„gnoză“,* adică o nouă teorie a cunoașterii, care să redea integritatea conștiinței umane *„în fața universului“*. Principiile enunțate de el: *„Omul este liber în sine şi pentru sine şi singur acest concept este izvorul dreptului şi al creației spirituale“*. Este, astfel spus, o meditație pe tema liberului arbitru de factură iluministă, care intră în contradicție cu dictatura proletariatului. Drepturile omului sunt idei periculoase pentru regimurile de dictatură, de aceea Petrini este închis spre a fi reeducat prin muncă.

Un alt eseu al său, intitulat *Era ticăloşilor,* este un subtil rechizitoriu, un atac la adresa principiilor societății comuniste, căreia îi contestă dreptul legitim de a exista.

Victor Petrini trece prin viață ca printr-un labirint, cu multe situații neprevăzute, cu tipuri umane variate ca vicleana, versatila şi imorala Matilda, sfioasa Căprioara, Bacaloglu şi Calistrat, activişti de partid ca Mircea, funcționarii de la Oraca, anchetatorii securității, calina Suzy Culala şi violentul inginer Pencea, oportunistul său prieten Ion Micu. Cu acesta din urmă poartă ample dezbateri în legătură cu legitimitatea regimului de dictatură comunistă. Este dimensiunea expresionistă a romanului, care devine astfel un roman de problematică.

El caută să găsească un mod de supraviețuire a omului superior într-o lume absurdă, într-o societate atât de degradată de lipsa de principii morale, ca urmare a cultivării ateismului satanic, încât capătă aspectul unui coşmar.

Titlul romanului sugerează această ieşire prin cuvintele: *„dacă dragoste nu e, nimic nu e!...“*, cuvinte aşezate în finalul romanului ca o concluzie, care generează nu numai titlul, ci şi mesajul. Ele sunt o parafrază la definiția dragostei dată de Sfântul apostol Pavel (I, Cor.). Cel ce n-a înțeles şi nu face Legea Iubirii îşi iroseşte viața, cade din rău în mai rău şi se osândeşte.

c) *Cel mai iubit dintre pământeni* poate fi interpretat ca un roman de dragoste în sensul că urmăreşte drumul sufletului de la dragostea cea lumească la dragostea față de Dumnezeu, aşa cum o spun cuvintele din finalul romanului: *„dacă dragoste nu e, nimic nu e!...“*

Definiția dragostei este dată de Sfântul apostol Pavel în Epistola I, Către Corinteni, capitolul 13, versetele 4-7, care dau cheia întregului roman: *„Dragostea îndelung rabdă, dragostea este binevoitoare, dragostea nu pizmuieşte, nu se laudă, nu se trufeşte. Dragostea nu se poartă cu necuviință, nu caută ale sale, nu se aprinde de mânie, nu gândeşte răul. Nu se bucură de nedreptate, ci se bucură de adevăr. Toate le suferă, toate le crede, toate le nădăjduieşte, toate le rabdă. Dragostea nu cade niciodată“*. Din această perspectivă, el devine un roman romantic.

Victor Petrini porneşte prin labirintul social şi primeşte iubirea ca pe un fir al Ariadnei, alcătuit din patru secvenţe simbolice. Nineta reprezintă dragostea adolescenţei, când eroul confundă existenţa cu apartenenţa. Capriciul rupe cuplul, fiindcă Nineta îi impune într-o formă subtilă voinţa ei, să meargă pe strada indicată de ea, adică să-şi părăsească destinul propriu şi să-l urmeze pe al ei. Refuzul ei de a-l urma pe drumul lui este cauza despărţirii. Voia proprie este mai tare decât dragostea care-i leagă. Eroul trăieşte iluzia că are dreptul la opţiune, la liberul arbitru, la a-şi impune voinţa sa altora. Nu are dragostea care este binevoitoare, care nu caută ale sale.

Cea de a doua iubită, Căprioara**,** îl admiră, fiindcă, devenit asistent la Universitate, crede că poate domina realitatea, ca Ştefan Gheorghidiu din romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* a lui Camil Petrescu. Căprioara a fost sedusă de un medicinist şi a rămas însărcinată. Victor Petrini, orgolios, nu acceptă compromisul. Încercând să scape de sarcină, Căprioara moare, el fiind, de fapt, cel care a împins-o la actul acesta, fiindcă n-a putut s-o ierte, s-o creadă. Nu are dragostea care toate le crede.

Matilda reprezintă a treia etapă a drumului prin labirint, când el crede, ca filosof, că poate lua în posesie realitatea prin cunoaştere şi vrea să elaboreze o nouă gnoză. Realitatea socială este brutală, fără o ordine, incoerentă ca Matilda. Viaţa îi apare ca un amestec de murdărie şi puritate, păcat şi virtute, minciună şi adevăr. Matilda, ca şi viaţa socială, este dominată de spiritul răului, reprezentat în viaţa ei de evreul cu bani sau de omul politic ca Mircea, care deţine puterea. O astfel de lume, alcătuită din oameni ca Matilda, distruge valorile. Se exprimă adevărul că lumea, ca şi femeia, sunt ostile spiritului şi preferă banul, puterea. Este o lume aberantă, absurdă, iraţională. El nu are dragostea, care toate le rabdă.

Al patrulea tronson al labirintului este parcurs pe firul Suzy. Ea este o victimă a realităţii sociale, care l-a lovit pe Petrini. Fostul soţ al ei, inginerul Pencea, este o variantă masculină a Matildei, bestia creată prin lozinca: *„şcoala pregăteşte forţa de muncă pentru industrie"*. Omul nu mai este o fiinţă inteligentă, superioară, ci o vită de muncă. Urmărindu-i într-un teleferic, acesta vrea să-i ucidă, dar Petrini îl aruncă din teleferic într-o prăpastie. Petrini află că femeia e o şcoală, cum zicea Eminescu, pentru a afla adevărul, că fără Dumnezeu lumea devine o junglă, un iad. El nu are dragostea, care nu se aprinde de mânie.

d) *Cel mai iubit dintre pământeni* este un roman de idei, având elemente de expresionism. Morala, virtuţile nu sunt probleme teoretice sociale, ci viaţa sufletului. Cele patru personaje feminine din viaţa lui Victor Petrini: Nineta, Căprioara, Matilda, Suzy (Susana), sunt, de fapt, cele patru

timpuri ale unui ciclu tipic al vieții. Făcând voia proprie, şi nu ascultarea față de legea lui Dumnezeu, Victor, ca şi Adam, cade din raiul inocenței şi al purității reprezentat de Nineta, al cărei nume sugerează cunoaşterea prin negație sau definirea adevărului prin ceea ce nu este, afirmând indirect ceea ce este. Dragostea este unificatoare. Petrini iese din dimensiunea dragostei, care este binevoitoare şi care nu caută ale sale. Căprioara de aceea nu mai este pură, iar el este încercat la dragostea care toate le crede, toate le iartă. Victor nu-i iartă căderea şi o împinge la o întrerupere de sarcină, adică să devină ucigaşa propriului copil. De aceea cei ce legiferează, admit şi fac pruncuciderea, se duc în iad. Drepturile omului înseamnă, în primul rând, dreptul la viață al copilului şi nu dreptul de a ucide. Un parlament, care legiferează pruncuciderea, este un parlament de ucigaşi. Ca filosof, Victor Petrini nu are nici o scuză pentru greşelile pe care le comite, de aceea, ca şi Ştefan Gheorghidiu, va ajunge la puşcărie.

Victor Petrini ratează şi dragostea față de aproapele, adică față de cei căzuți, fiindcă pe Matilda o ia de la prietenul său Petrică Nicolau, aşa cum şi acesta o luase de la un evreu, şi va fi luată de Mircea, prim-secretarul de partid al regiunii. Este o evidentă călcare a poruncii a zecea. Matilda a devenit un obiect, un instrument, un bun de consum, după ideile lui Engels din *Originea familiei, a proprietății private şi a statului*.

Victor Petrini nu poate realiza nici porunca de a-şi iubi duşmanii. Pe torționarul, care-l agresează, îl aruncă în hăul unei mine, iar pe inginerul Pencea din teleferic. Este evidentă situația sa de legitimă apărare, dar asta în cazul Legii Iubirii este doar o circumstanță atenuantă.

Din punct de vedere moral, Victor Petrini este un om fără principii. Din punctul de vedere al moralei creştine, el este un ucigaş, un om fără Dumnezeu, care devine treptat, prin adaptarea la jungla socială, o fiară. El încalcă decalogul pe toate cele zece porunci. Este ucigaş, desfrânat, mincinos, fără Dumnezeu, ia ce nu-i al lui. El trăieşte, ca şi eroii lui Camil Petrescu, drama intelectualului fără Dumnezeu. Limitele autorului sunt, ca şi la Camil Petrescu, limitele filosofiei, incapacitatea ei de a rezolva problemele sufletului. Falimentul lui Victor Petrini este falimentul filosofiei în confruntarea cu realitatea.

60. Marin Preda — reprezentant al realismului obiectiv

60.1. Principalele tendințe în dezvoltarea prozei realiste

a) realismul liric subiectiv, reprezentat de Ion Creangă, Mihail Sadoveanu, Duiliu Zamfirescu, Zaharia Stancu, Geo Bogza.

b) realismul de factură clasicistă este reprezentat de Ioan Slavici, Barbu Ştefănescu Delavrancea, G. Călinescu, Augustin Buzura.

c) realismul critic obiectiv, reprezentat de Nicolae Filimon, I.L. Caragiale, Liviu Rebreanu, Marin Preda, Nicolae Steinhardt.

d) realismul de factură barocă: Mateiu Caragiale, Fănuş Neagu.

e) realismul de factură simbolist-expresionistă: Alexandru Macedonski, Mircea Eliade, Vasile Voiculescu, Ştefan Bănulescu.

60.2. Problematica romanelor lui Marin Preda

a) destrămarea mitului micii gospodării ţărăneşti: *Moromeţii, Desfăşurarea*.

b) destrămarea mitului industrializării: *Risipitorii, Intrusul.*

c) destrămarea mitului fericirii socialiste: *Cel mai iubit dintre pământeni, Marele singuratic, Imposibila întoarcere*.

d) destrămarea mitului puterii şi minciunilor politice: *Delirul, Cel mai iubit dintre pământeni*.

e) critica modelelor de viaţă socialistă: *Cel mai iubit dintre pământeni.*

60.3. Ilie Moromete — personaj-simbol al mediului rural

a) Ilie Moromete şi presiunea relaţiilor de producţie capitaliste; Nicolae Moromete şi presiunea relaţiilor de producţie socialiste asupra micii gospodării ţărăneşti.

b) cauzele obiective ale destrămării satului şi familiei patriarhale:

– relaţiile de producţie capitaliste: ratele, creditele, dobânzile, impozitele, industrializarea, crizele economice.

– relaţiile de producţie socialiste: conducerea centralizată de către comunişti, cote obligatorii, colectivizarea forţată, naţionalizarea pământurilor şi proprietăţilor, dezvoltarea planificată a economiei.

c) cauzele subiective ale destrămării familiei patriarhale: conflictele personale, atitudinea contemplativă, lipsa credinţei.

d) influenţa contextului social-istoric: dictatura regală a lui Carol al II-lea, prefigurarea războiului mondial, noile relaţii de producţie socialiste, dictatura proletariatului, industrializarea socialistă, colectivizarea.

60.4. Critica societăţii socialiste — culme a spiritului critic şi a romanului realist

a) destrămarea mitului societăţii socialiste — obiectiv al prozei realiste: Marin Preda *Cel mai iubit dintre pământeni,* Augustin Buzura *Orgolii, Refugii, Drumul cenuşii.*

b) Călin Surupăceanu – *Intrusul* – victima industrializării socialiste.

c) Nicolae Moromete – *Moromeţii (II)* – victima ariviştilor comunişti.

d) Victor Petrini – *Cel mai iubit dintre pământeni* – problema intelectualului în societatea socialistă:

– intelectualul — țintă a persecuțiilor regimurilor de dictatură.
– intelectualul — un luptător pentru supraviețuire.
– intelectualul — un căutător al adevărului.

e) Marin Preda — victimă a asasinatului politic — expresie a locului intelectualului în societatea socialistă.

61. Vasile Voiculescu

Viața şi activitatea literară. S-a născut la 13 octombrie 1884 în comuna Pârscov pe valea Buzăului într-o familie de țărani. face şcoala la Liceul Haşdeu din Buzău şi apoi la Liceul Lazăr din Bucureşti, apoi Facultatea de Litere şi Filosofie şi Facultatea de Medicină. Susține teza de doctorat în 1910 şi va fi medic în Gorj, Ilfov, Dâmbovița, Buftea, Bârlad, apoi la Administrația Domeniilor Coroanei, subdirector al Fundației Culturale (1921), medic şi profesor la Institutul Pompilian, director al culturii la Fundația Culturală (1922). Primeşte premiul de poezie al Societății Scriitorilor Români (1928). Va fi referent literar la Radio (1933) şi apoi director la direcția programelor a Radiodifuziunii. Primeşte premiul Teatrului Național pentru piesa „Umbra" (1937) şi Premiul național de poezie (1941). Va fi închis între 1958-1962 şi moare în 27 aprilie 1963. Este înmormântat la cimitirul Belu din Bucureşti.

Activitatea literară este alcătuită din volumele de poezii: „Poezii" (1916), „Din țara zimbrului" (1918), premiat de Academia Română, „Pârgă" (1921), „Poeme cu îngeri" (1927), „Destin" (1933), „Clepsidra", „Urcuş" (1937), „Întrezăriri" (1939), „Poezii" (1968), „Ultimile sonete închipuite ale lui Shakespeare" (1964), „Călătorie spre locul inimii" (1994).

În proză va scrie: volumele de povestiri şi nuvele „Iubire magică", „Sakuntala", „Capul de zimbru", „Ultimul Berevoi" şi romanul: „Zahei Orbul" (1958).

Teatru: „Fata ursului" (1930), „Umbra" (1935), „La pragul minunii" (1933), „Demiurgul" (1943), „Duhul pământului" (1943), „Pribeaga" (1978), „Gimnastică sentimentală" (1972).

61.1. Vasile Voiculescu — *În grădina Ghetsemani*

a) *În grădina Ghetsemani* este o meditație pe tema Legea Iubirii, care are ca sens jertfa de sine a Domnului Iisus Hristos, deschiderea drumului prin măslin, închiderea drumului prin smochin, realizarea profețiilor.

Textul Sfintelor Scripturi prefigurează ziua *„când va veni Domnul Dumnezeul meu şi toți sfinții împreună cu El"* (Zaharia, 14,5). Mesajul îl avem în rugăciunea Domnului Iisus Hristos, când se dă pe sine jertfă pentru

toți cei ce vor crede în El: *„Dar nu numai pentru aceştia mă rog, ci şi pentru cei ce vor crede în Mine, prin cuvântul lor“* (Ioan 17,21).

Darul făcut Fiului de către Dumnezeu Tatăl, o Împărăție în cer, devine destin pentru Domnul Iisus Hristos omul, care se naşte din Sfânta Fecioară Maria, prefigurat de textul Sfintelor Scripturi. Pentru a-i lua în cer pe ai Săi, Domnul Iisus Hristos vine în lume şi dă, prin Sfânta Evanghelie, prin instituirea celor şapte Sfinte Taine, prin Sfânta Sa Sobornicească şi Apostolească Biserică, cheile Împărăției. De aceea sensul rugăciunii este: *„ca toți să fie una, după cum Tu, Părinte, întru Mine şi Eu întru Tine, aşa şi aceştia în Noi să fie una ca lumea să creadă că Tu M-ai trimis“* (Ioan 17,21). Este deci reconstituirea valorii omului, realizarea unui nou raport între om şi Dumnezeu prin jertfa Sa, ca un Miel din Vechiul Testament. Roada acestui act este dobândirea sfinților, a celor care cunosc Slava Sa: *„Părinte voiesc ca, unde sunt Eu, să fie împreună cu Mine şi aceia, pe care Mi i-ai dat, ca să vadă Slava Mea, pe care Mi-ai dat-o, pentru că Tu M-ai iubit pe Mine mai înainte de întemeierea lumii“* (Ioan 17,24). Noul raport, noua lege este Legea Iubirii: *„ca iubirea cu care M-ai iubit Tu să fie în ei şi Eu în ei“* (Ioan 17,26). Intrarea în Împărăția lui Dumnezeu nu se poate face decât prin Legea Iubirii, nucleu de unde s-a generat sistemul de legi, din care s-a creat lumea: legea armoniei şi echilibrului, legea sublimării, legea emergenței, legea discriminării, legea înțelegerii, legea conexiunii, legea identității. Aceste şapte legi sunt esența Cuvântului, a Luminii Lumii. Prin ele s-a împlinit creația când Dumnezeu a rostit: *„Să fie lumină!“*.

Nu se intră în Împărăție decât prin Domnul Iisus Hristos: *„Eu sunt poarta oilor!“*. Lui trebuie să-i fim recunoscători toată veşnicia pentru jertfa Sa pentru noi.

b) *În grădina Ghetsemani* este o elegie, în care Vasile Voiculescu umanizează comportamentul Domnului Iisus Hristos, pornind de la Evanghelia după Luca: *„Iar un înger din cer s-a arătat Lui şi-L întărea“*. El trăieşte ca om pe pământ şi de aceea zbaterea Lui, frica de moarte este autentică: *„Iar El fiind în chin de moarte mai stăruitor se ruga şi sudoarea Lui s-a făcut ca picături de sânge care picurau pe pământ“* (Luca 22,44). Această trăire profund umană o găsim în momentul răstignirii, când strigă: *„Eli, Eli, lama sabahtani?“,* adică *„Dumnezeul meu, Dumnezeul meu de ce m-ai părăsit?“* (Matei 27,46).

Dacă drama răstignirii n-ar fi fost autentică şi dacă ar fi fost sprijinit de îngeri, de Tatăl Ceresc, de Duhul Sfânt, atunci s-ar fi zis că doar un Dumnezeu ar putea îndura astfel de încercări. Autorul de aceea pune accent pe latura de om a Domnului Iisus Hristos: *„Iisus lupta cu soarta şi nu primea paharul / Căzut pe brânci în iarbă, se-mpotrivea întruna / Curgeau sudori de sânge pe chipu-i alb ca varul / Şi-amarnica-i strigare stârnea în*

slăvi furtuna“. Simbolul cupei, care sugerează conştiinţa, este prezent în iconografie şi în textul Sfintei Evanghelii: *„O mână neîndurată, ţinând grozava cupă, / Se cobora-mbiindu-l şi i-o ducea la gură... / Şi-o sete uriaşă sta sufletul să-i rupă... / Dar nu voia s-atingă infama băutură“*. Este o aluzie la versetul: *„Puteţi, oare, să beţi paharul pe care-l voi bea Eu şi cu botezul cu care Eu Mă botez să vă botezaţi?“* (Matei 20,22).

Spre deosebire de Domnul Iisus Hristos, care ia asupra Sa, sub forma simbolică a Sfintei Cruci, toate păcatele lumii, care-i despart pe oameni de Dumnezeu şi trăieşte dramatic această separare, sfinţii sunt ajutaţi la momentul martirajului de Duhul Sfânt, de Preasfânta Fecioară, de îngeri. Unii, ca Sfântul arhidiacon Ştefan, au teofanii, adică îl văd pe Dumnezeu. Momentul de kenoză este identic cu cel de teonoză.

Inversarea valorilor între lumea materială şi cea divină este sugerată prin simboluri ca „venin“ — „miere“, „moarte“ — „viaţă“: *„În apa ei verzuie jucau sterlici de miere / Şi sub veninul groaznic simţea că e dulceaţă... / Dar fălcile-ncleştându-şi, cu ultima putere / Bătându-se cu moartea, uitase de viaţă!“*.

Imaginea uliilor, care se rotesc după pradă şi a măslinilor, care par că vor să fugă, este încărcată de sugestii ca în estetica simbolistă. Ulii ar sugera pe duşmanii Domnului Iisus Hristos, iar măslinii pe sfinţii apostoli, care-l părăsesc în acele clipe grele, cuprinşi de spaimă. Este aici o împlinire a versetului: *„Bate-voi păstorul şi se vor risipi oile turmei“* (Matei 26,31).

Autorul se abate de la autenticitatea situaţiei. Mântuitorul i-a prevenit pe ucenici de evenimentele care urmau să se petreacă. Ba mai mult, când este prins, El îi opreşte pe Sfinţii apostoli ca să-L apere: *„Sau ţi se pare că nu pot să rog pe Tatăl Meu şi să-Mi trimită acum mai mult de douăsprezece legiuni de îngeri?“*. El însă face voia Tatălui Ceresc, aşa cum o spune în rugăciunea de pe Muntele Măslinilor, din grădina Ghetsemani: *„dacă nu este cu putinţă, să treacă acest pahar ca să nu-l beau, facă-se voia Ta“* (Matei 26,42).

Autorul exagerează acest dramatism interior al Domnului Iisus Hristos, care ştia că pentru acest sacrificiu de sine s-a născut, dând poeziei un caracter dramatic, dar mesajul ei rămâne în esenţă expresionist.

61.2. Vasile Voiculescu — *Bătea la poarta cerului*

a) *Bătea la poarta cerului* este o meditaţie pe *tema* poetul şi poezia. Ideea este că asemeni unei raze, poetul şi poezia bat la poarta eternităţii.

Textul este simbolic. Raza, simbol al poetului şi poeziei, se întoarce la cer, de unde a plecat, după ce a înfruntat întunericul generat de ateism, *„prăpăstiile de gheaţă“* ale imbecilităţii materialismului marxist-leninist, *„oarba rătăcire“* a sectelor, *„nebunia surdă şi păcatul“* ca trăsături ale societăţii burgheze sau comuniste. Ca să supravieţuiască, ea a trecut prin

„veacuri de dezastre“, adică prin revoluții, *„viclene lovituri de stat, prin războaie oceane întregi de sânge“*, fireşti într-o lume condusă de arivişti.

Îngerii o primesc în hora lor, adică în drumul lor spre cer. Raza stă smerită în fața Părintelui ceresc, spre a da socoteală de împlinirea misiunii. Este certată că a venit cu *„pumnii strânşi şi goi“* şi nu cu toți cei adunați de ea ca *„un mănunchi de raze împletite“*. Deşi este binecuvântată, ea este trimisă înapoi: *„Ia-ți deci puteri şi-ntoarce-te-napoi!“*.

Poetul, ca şi preotul, are un mesaj divin de rostit, iar poezia este o rază de lumină, care nu poate fi stinsă: *„Dar când s-a stins lumin-adevărată?“*. Poetul, poezia sunt frântura de spirit, raza de lumină a sufletului diamant, a credinței în Dumnezeu, care trebuie să şlefuiască sufletul cititorului *„ca pe un diamant“*.

Poetul este lumina lumii, conştiința creştină, iar poezia este emanația acestei conştiințe, este raza de soare în lumea ignoranței.

b) *Bătea la poarta cerului* este o meditație pe tema destinului. Aplicată la situația poetului şi a poeziei în perspectiva esteticii expresioniste, poetul şi poezia au de rostit un mesaj esențial, care să transforme lumea şi oamenii. Venită într-o lume bântuită de secte, de tâlhari, de dezastre şi războaie, de atacuri viclene îndreptate împotriva societății şi a sufletului uman, poezia este silită să se întoarcă la cer.

Dar poezia trebuie să fie un mesaj al cerului, un strop de lumină, care să rămână pe pământ, chiar dacă oştile cereşti părăsesc *„sterpul bulz de tină“*.

Raza primeşte doar dreptul de a rămâne un scurt timp, pentru a se reface, spre a pleca iar la luptă, fiindcă nu are dreptul să se întoarcă înfrântă: *„Nu te primesc săracă şi datoare“*. Mesajul ei trebuie să aducă roadă, fiindcă darul poeziei este un talant, care trebuie înmulțit după pilda talanților sau după pilda minelor: *„Cui ai lăsat bogata moştenire?“*. Poetul nu are dreptul de a abdica de la îndatoririle sale sociale, umane în nici o împrejurare, fiindcă sensul său de a fi este lupta cu forțele întunericului: *„Şi nu trăieşti decât când străluceşti“*.

Corelată este şi o altă *ars poetica,* intitulată chiar *Poezia,* unde avem o definiție lirică a poeziei ca floare a veacurilor — *Carmen saeculare: „Cerească floare, albă, strălucită / Cu blând miros de rai“*.

Această floare răsare din sămânța semănată de îngeri în sufletul copiilor: *„Sămânța ei de îngeri e zvârlită / Şi brazda-i caldă e copilăria“*.

Poezia este *„tainică“* şi „cuminte“ ca un izvor al înțelepciunii: *„Din lin izvor de lacrime amare / Şi din dulceața bucuriei sfinte / Ea suge hrană şi se face mare“*. Duhul Înțelepciunii rodeşte iubirea față de Dumnezeu: *„Înmugureşte floarea minunată / Sub mângâierea stelelor iubirii“*. Sunt consemnate etapele drumului spre conştiința de sine, pe care trebuie să le străbată poetul, ca şi la Ion Barbu în *Ritmuri pentru nunțile necesare*. Prima

etapă este cheia iubirii: *„Când pătimaşă inima se-mbată“*, a doua etapă este a cheii cunoaşterii: *„Dar nu-nfloreşte falnică deplină / Decât la viul soare-al cugetării“*. A treia etapă este a conştiinţei creştine, exprimată prin metonimia *„milei şi iertării“*, când cunoaşte *„mierea dulce, scumpă care-o scoate“*. Aceasta dă sensul de a fi poeziei şi poetului: *„Şi-n toată lumea zboară risipită / Mireasma-i dulce, binefăcătoare“*.

61.3. Vasile Voiculescu — *Sonetul 29*

a) *Sonetul 29* este o meditaţie pe tema iubirii după modelul sonetelor lui Shakespeare, 154 la număr, cărora autorul le mai adaugă 90 şi le numerotează în continuarea celor ale lui Shakespeare în volumul *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare,* în traducere imaginară de Vasile Voiculescu.

Sonetele alcătuiesc un ciclu unitar după modelul sonetelor din literatura universală ale lui Dante Alighieri, Petrarca, Michelangelo.

Dobândirea vieţii veşnice este condiţionată de capacitatea omului în general şi a poetului în special de a transfigura iubirea pământeană în Legea Iubirii, adică cea dumnezeiască. Iubirea ca Agape, adică divină, este una din cele trei chei, care deschid poarta cerului, aşa cum arată în *Poezia,* însă în *Sonetul 29* exprimată prin versul: *„Când Dragostea-i unica vecie dată nouă“*. Cheia voinţei este sugerată de versul: *„Ca Lazăr la auzul duioaselor porunci“*, fiindcă aşa cum la auzul glasului poruncii Domnului Iisus, Lazăr a înviat din morţi, tot astfel la glasul Iubirii dumnezeieşti va învia şi poetul.

Glasul iubirii eterne este glasul Domnului Iisus Hristos, pe care-l aud în biserica inimii cei cu o inimă curată, ca o împlinire a versetelor: *„Fericiţi cei curaţi cu inima că aceia vor vedea pe Dumnezeu“* şi *„Oile Mele cunosc glasul Meu“*. La momentul venirii Domnului Iisus, morţii vor învia, cei buni spre mântuire, iar cei răi spre judecată.

Tema iubirii este tema sonetelor lui Vasile Voiculescu. Ea devine durere *(„Să fie dar Iubirea o mască a durerii?“ — Sonetul 21*); eternitate *(„În ei am pus Iubirea lângă Eternitate“ — Sonetul 22*); foc *(„În tainica-i văpaie să arzi făr’ de cenuşă“ — Sonetul 19*); transfigurare (*„Şi-o dragoste înaltă şi-adâncă începu“ — Sonetul 13*); geneză şi sens de a fi al poeziei (*„Crescând misterioasă a noastră poezie / Din dragoste născută în zbucium şi ardori“ — Sonetul 6*); floare sau potir al vieţii (*„Ci un potir de unde sug viaţa şi strâng mir“ — Sonetul 4*); comoară (*„Ca peste o comoară în veci hărăzită mie“ — Sonetul 5*); lovită de cruzime (*„În coastele Iubirii cruzimea-i ager pinten“ — Sonetul 27*).

b) *Sonetul 29* are un mesaj adânc clasicist al căutării modelelor eterne, a eroilor ideali, ce trebuiesc plămădiţi în conştiinţele cititorilor; este sensul de a fi al poetului şi al poeziei: *„E oastea ideală trimisă-n sârg de mine / Să ia Eternitatea cu-asalt şi pentru tine“ — Sonetul 31*.

În *Sonetul 29,* avem momentul când iubirea pământeană a poetului se sublimează devenind Iubirea eternă: *„Când Dragostea-i unica vecie dată nouă“*, fiindcă *„dragostea nu cade niciodată“,* spune Sfântul apostol Pavel. Ea este scânteia divină din om şi poate determina învierea din morți: *„Chiar de-aş zăcea în groapă cu lespedea pe mine / Tot m-aş scula din moarte ca să alerg la tine“*. Sensul iubirii este această înviere, această viață nouă, această renaştere, această transfigurare de la ceea ce este pieritor la ceea ce este etern, adică sfințirea ca semn al apropierii de Dumnezeu. Sonetele lui Vasile Voiculescu aduc această metamorfoză, această penetrare în suflet a Duhului Înțelepciunii, care aduce dragostea, această penetrare a Duhului Înțelegerii, care aduce seninătatea, echilibrul.

Poetul, aflat pe această treaptă a conştiinței, înțelege comandamentele conştiinței naționale: *„Nu mai hulesc, iubite, această tristă țară“ — Sonetul 31,* şi luptă pentru destinul național: *„Ci lupt s-o scap de viermii ce rod la rădăcină / O-nnobilez cu soiul unor ființe noi“ — Sonetul 31.* Aceste ființe noi sunt, de fapt, modelele (eidos) pe care trebuie să le ofere arta, literatura, poezia pentru a remodela omul şi societatea: *„Turnate din iubire — titanice modele / Am stors în ele sucul a sute de vieți / Trăiesc în veci“ — Sonetul 31.*

Esența clasicistă a căutării modelelor eterne, a eroilor ideali este iubirea, care determină logodna eternă a spiritului cu lumea şi de aceea, aşa cum dogii Veneției se logodeau cu marea, aruncând în valuri un inel, tot astfel poetul se logodeşte cu lumea spiritului: *„Ți-arunc inel, iubire-mi, cătuşa grea de aur“ — Sonetul 33.* În felul acesta, dragostea devine mai mare ca natura: *„Cum dragostea-mi mai mare ca veşnica natură / Ți-a zămislit adâncul din nou, în zeci de fețe“ — Sonetul 34.*

Iubirea este însăşi lumina creației: *„Alături de lumina creată-n empireu, / Iubirea fu o nouă lumină pentru lume“ — Sonetul 37.* Pentru el, iubirea este un soare interior: *„În inima mea arde acest lăuntric soare“* şi poezia are rolul de a o cânta: *„Pe muzica din sfere de-a pururi să te cânt“ — Sonetul 37.* Iubirea este sensul de a fi al omului, al vieții, al universului: *„Mereu cerşim vieții ani mulți, aşa-n neştire / Ne răzvrătim, ne plângem de piericiunea noastră / Şi încă nu-nțelegem că fără de iubire / Se vestejeşte Timpul în noi ca floarea-n glastră“*. Meandrele iubirii sunt teritoriul poeziei.

61.4. Vasile Voiculescu — *Călătorie spre locul inimii*

a) *Călătorie spre locul inimii* este titlul poeziei programatice a volumului de poezie religioasă a lui Vasile Voiculescu, care are ca **temă** *kenoza–teonoza,* aşa cum Domnul Iisus Hristos o trăieşte pe cruce, când rosteşte: *„Eli, Eli, lama sabathani“*, dar şi *„Tată în mâinile Tale Îmi dau duhul“*, când stă în mormânt cu trupul, în iad cu sufletul, în rai cu tâlharul,

pe scaunul slavei alături de Dumnezeu-Tatăl, aşa cum se spune şi-n timpul liturghiei.

Tot astfel, poetul se afundă în sine: *„în oarba mea genune,/ Într-un ocean de patimi cu fundul nepătruns“,* purtând *„tainic veşmânt de rugăciune“* în locul costumului de scafandru, ca să-L găsească pe Dumnezeu, pruncul Iisus dat prin Taina Sfântului Botez ortodocşilor şi să trăiască minunea naşterii a doua oară, despre care îi vorbeşte lui Nicodim Domnul Iisus: *„Să bâjbâi pân-la Tine, cu-ntinse mâini nebune/ Tu-n scoica-nchisei inimi, mărgăritar ascuns“* (*Scafandrul,* p.128).

Poetul Îi simte prezenţa, aşa cum o mărturiseşte în poezia *Bolnavul: „Doamne, nu Te-am simţit până acum că eşti / Ca inima sârguiai în mine tăcut mereu / De ce Te zbaţi azi, îmi dai semne şi veşti?/ Ca o racilă ascunsă mă nelinişteşti:/ Doamne, suferi Tu, acolo în adâncul meu?“*.

De aceea i se pare că inima sa este prea răsfăţată: *„Doamne, inima nu mi-e bună de nici o treabă,/ Prea am ţinut-o-n piept numai podoabă!“*, fiindcă: *„Am crescut-o mai rău ca pe prinţese“* şi, deşi este Voinică, *„se plânge că oboseşte-ndată“*. El a crezut că aşa trebuie: *„poeţii/ Să-şi poarte inima mai presus de greul vieţii!“*. Singurul remediu este venirea lui Dumnezeu: *„Intră, Doamne, acolo, la ea în piept“* (*Te-aştept: intră,* p.134). El vrea, asemeni Sfântului apostol Cleopa, să-L cunoască pe drumul vieţii pe Domnul Iisus: *„Cunoaşte-l pe Cel ce binecuvântează,/ Pâinea Duhului cu tine frângând/ El surâzându-ţi te ospătează/ Cu neînvinsa Lui Pace vitează“* (*Emaus,* p.138).

Această naştere a doua oară o găsim în poezia *Colind: „Suflete, scoal' şi cunoaşte/ Luminos prunc că se naşte/ Din Palatul Treimii/ În peştera inimii./ Dar pruncul cine mi-i?/ E Hristosul Dumnezeu/ Coborât în pieptul meu/ Maica Sfântă-n braţe ţină-L/ Îngerii cu raze închină-L/ Eu nu dorm, trupul lin spune/ Ci-ncleştat de-o grea minune/ Stau în mută rugăciune./ Să mă mişc nu se cuvine,/ Ci cu Harul care vine/ Raiul tot se află-n mine“*. El, Iisus, rămâne după îngroparea trupului: *„Tu rămâi miezul inimii mele Iisuse/ Sâmbure viu ce-mi încolţeşti eterna viaţă“* (*Sâmburele,* p.144).

b) Dumnezeu fiind iubire, poetul meditează pe *tema iubirii,* dar în acelaşi timp pe tema *poetul* şi *poezia* ca în *Dragoste eroică*: *„Alegem cele mai dulci cuvinte ca de floare“,* fiindcă sfinţii-L definesc pe Domnul Iisus Hristos prin epitetul *dulce.* Voiculescu ar vrea ca poezia să fie: *„Cele mai mari miresme ale minţii mele/ Smirna rimelor nemaiînchipuite o topeau în ele/ Ca pe un mir să ţi le vărs Iubite la picioare“*, aşa cum a făcut Maria Magdalena. El află însă că iubirea adevărată nu se declară cu versuri frumoase, ci se face cu sacrificii după modelul Domnului Iisus Hristos: *„Dragostea de Dumnezeu nu-i lirică, nici poezie,/ Dragostea de Dumnezeu este eroică, nu ştie/ Vorbe, nici de lume, nici de moarte, nici de viaţă/ Ca o*

sabie din teacă iese din tine, intră-n veşnicie", aşa cum au făcut-o aleşii Domnului (apostoli, mucenici, cuvioşi), aşa cum a exprimat-o şi poetul în închisoare, unde, ca şi Steinhardt, a trăit *kenoza* socială, adică coborârea în infernul social, dar şi *teonoza* lăuntrică, aşa cum o găsim exprimată în poezia *Stâlpnicul: „Ci stâlpnic voi să mă strămut de viu/ Sus, cât mai sus, în Sfânta-ţi înălţime"*. Stâlpnicii erau anahoreţii, care au trăit rugându-se pe stâlpi, bătuţi de vitregiile naturii: *„Şi nu vreau, Doamne, piatră ridicată,/ Tu însuţi să-mi fii stâlpu-ameţitor/ Din piscul Tău, de-ngădui niciodată/ Pentru nimic să nu mă mai cobor"*. El vrea astfel să vie la judecata lui Dumnezeu şi inima lui Dumnezeu să-l judece: *„Doamne, Cumpăna este inima Ta"* (*Cumpăna Judecăţii de Apoi,* p.151) şi să obţină mântuirea: *„Doamne, aştept, poate începe să coboare în mine mult râvnitul Tău soare/ Lumina mântuitoare"* (*Umbre premergătoare,* p.153).

Teonoza are, ca început, străpungerea inimii, aşa cum ne-o comunică în poezia *Minerul: „Ce grea comoară cauţi de Te-afunzi/ Acolo unde toate vinele se-mbină/ Jos, la răscrucea tainelor fugite de lumină?/ Ce slavă stă-ngropată-n neagra tină/ De Te căzneşti cu-nverşunare să-mi pătrunzi/ În inimă, ca-n cea mai scumpă, nesecată mină?"* Poetul se roagă lui Dumnezeu: *„Unge-mă vistiernic al Iubirii universale"* şi *„Dă-mi diamantele înţelepciunii divine",* adică Duhul Înţelepciunii care rodeşte dragostea (*Împlinire,* p.156). *„Este Iubirea, numai Iubirea"* (*Apocatastază,* p.161), care generează totul. Chiar şi pedeapsa lui Dumnezeu este iubire, căci aduce mântuirea: *„Orice osândă poartă în ea ispăşirea"* (*Apocatastază,* I).

Ca semn al prezenţei Domnului Iisus Hristos în inimă, poetul, în ipostază de rugător, vrea să dobândească darul rugăciunii isihaste, a rugăciunii inimii, când Duhul Sfânt se roagă continuu în inima anahoretului: *„Doamne, acum mă căznesc/ Numele Tău împărătesc/ Cu inima mea să-l rostesc/ Statorniceşte-l Iisuse în ea/ Să arză acolo până la moartea mea"* (*Numele Tău,* p.162).

Poetul rugător îl găsim exprimat în *Rugăciunea cordială: „Inima nesimţit se roagă fără cuvinte/ Arde numai ca o candelă cuminte/ A cărei singură rostire-i lumina"*.

Este punctul cel mai înalt al temei *Iubirea,* când dragostea devine punctul de comuniune dintre poet şi Dumnezeu. De aceea poetul vrea să intre pe teritoriul poeziei sacre: *„Pune, Doamne, strajă penei mele/ Şi-ngrădiri limbutului condei/ Fără ură, fără pripă, nici tocmele/ Să stea în slujba sacrelor idei"* (*Strajă,* p.167).

El vrea să fie cel ce exprimă prezenţa lui Dumnezeu în lume: *„Poate să ştii..., sunt faur de sonete/ Şi-mi aţintesc pe ritmuri, îndelete/ Urechea inimii la paşii Tăi..."* (*Vorbesc şi eu în dodii,* p.178).

El devine poetul sacerdot al universului şi comunică momentul unic, când asistă la *Liturghia Cosmică: „Doamne, lucrarea pe care-ai început-o cu mine/ Simt că nu se va sfârşi aici şi cu moarte:/ Slujesc în alaiul unei uriaşe liturghii străine“*. El simte că devine preot în veac, că trăieşte împlinirea versetului: *„Îmi veţi fi împărăţie preoţească şi neam sfânt“* (*Ieşirea,* 19.6) şi trece în cele veşnice: *„Leapăd în el straie de rând, îmbrac pe cele divine/ Şi trec cu alaiul Tău spre altar mai departe/ La spăimântător de dulcea-mpărăţie a-ntreg Cosmosului cu Tine“*.

61.5. Vasile Voiculescu — *Noapte de martie*

a) *Noapte de martie* este un pastel în sensul aderării scriitorului la estetica expresionistă, fiindcă toate elementele naturii nu sunt percepute ca fiind în exteriorul, ci în interiorul eului poetic. *Tema* este, de fapt, o definire a universului interior, o *ars poetica,* sugerând formarea acestui univers, mai exact renaşterea sau redescoperirea lui printr-o analogie la venirea primăverii. Analiza este un model al esteticii simboliste, al corespondenţelor dintre microcosmos şi macrocosmos.

Vasile Voiculescu realizează, prin imagini inedite, construite prin metafore şi metonimii, o sensibilizare a cititorului în prima strofa: *„Se face moină-n suflet, cu pâclă-mpovărată;/ Din sloiul amintirii cad picuri tot mai vii,/ Şi inima hrănită, porneşte rar să bată,/ Cu sânge alb de visuri şi de melancolii...”*

Prin simbolul *„noaptea“* realizează, în sensul corespondenţelor dintre microcosmos şi macrocosmos, o penetrare a lumii exterioare în eul poetic: *„La geamul meu stă noaptea şi vrea să intre-n casă,/ În carnea ei de neguri ard stele mari de foc;/ Cum n-o poate cuprinde cămara ce m-apasă,/ Mă scol şi suflu-n gânduri şi-n noaptea mea-i fac loc“*. De aceea lumea interioară, universul poetic începe a se contura pe măsură ce conştiinţa poetului pare a se trezi din iarna şi noaptea inconştientului: *„Ea intră şi târăşte alaiul tot de-afară:/ Se umflă-n mine ape, trec turme de ţigăi/ Şi aburii lăuntrici iau chip de primăvară/ Cu sâni rotunzi de măguri şi coapse moi de văi“*. În sensul esteticii simboliste este utilizată analiza dintre venirea primăverii şi dezgheţul lăuntric, care înseamnă, de fapt, topirea împietririi, aşa cum o găsim şi-n poeziile lui Ion Barbu: *Banchizele, Lava, Munţii: „Sosesc, scăpaţi şi teferi din cuşcile-ntristării,/ Cocorii bucuriei, solia-ntâiei berzi,/ Şi şesurile minţii, miriştile uitării/ Le-mprourează iarba cu mii de gânduri verzi./ Pe dealurile vremii iernează neaua încă;/ Dar cântă gura dulce a vântului de sud,/ Momită, gheata-şi crapă pleoapa ei de stâncă,/ Surâde şi pe gingeni şi-a prins sărutul crud“*.

Această trezire lăuntrică a conştiinţei, a vieţii spirituale, va avea consecinţe adânci pentru viaţa socială, spirituală, poetică şi religioasă a lui

Vasile Voiculescu, pe care o va exprima în volumele: *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare* şi *Călătorie spre locul inimii.*

Ultima strofă a poeziei este un preludiu al acestei evoluții: *„Când pururi veşnicia vorbeşte numa-n şoapte,/ De unde-atâta foşnet şi susure şi sfadă? /Mă plec, ascult în mine prin sufletească noapte/ Şi-aud cum se dezbracă pământul de zăpadă."*

b) Stilul lui Vasile Voiculescu este simplu, subtil, adânc, simbolic, metaforic, metonimic, expresiv, alcătuind o tornadă de imagini ca în estetica suprarealistă, a visului devenit realitate.

Astfel, noaptea personificată vrea să pătrundă în casa simbolică a sufletului poetului: *„La geamul meu stă noaptea şi vrea să intre-n casă"*. Ea are o *„carne de neguri"* şi *„stele mari de foc"*, adică un univers exterior. Poetul, prin metonimia *„Suflu-n gânduri"* ca în lampa de pe masă, vrea să sugereze că prin echivalența în noaptea lui lăuntrică *„şi-n noaptea mea-i fac loc"* se naşte universul *„stelelor de foc"*.

Este un proces de renaştere a universului interior prin analogie cu primăvara, când renaşte universul exterior, natura, proces exprimat prin metafore ca: *„aburii lăuntrici iau chip de primăvară", „sâni rotunzi de măguri", „Coapse moi de văi", „Cocorii bucuriei", „şesurile minții, miriştele uitării", „gânduri verzi", „dealurile vremii", „gura dulce a vântului",* îmbinate cu metonimii*: „gheața-şi crapă pleoapa ei de stâncă", „Surâde şi pe gingeni şi-a prins sărutul crud", „veşnicia vorbeşte numa-n şoapte", „ascult în mine prin sufletească noapte", „se dezbracă pământul de zăpadă"*.

Poetul este un demiurg, care reia, arhetipal, crearea universului de către Dumnezeu, în propria lui conştiință, iar poezia lui este actul arhetipal al realizării universului poetic după aceleaşi legi.

61.6. Vasile Voiculescu — *Iisus pe ape*

Poezia *Isus pe ape* este o meditație pe motivul raportului dintre Dumnezeu şi om. Venit să mântuiască lumea, Domnul Iisus Hristos săvârşeşte, în timpul scurtei sale existențe pe pământ, o serie de minuni. Una dintre acestea, care contravine legilor firii, este felul cum a venit la corabia ucenicilor săi, umblând pe ape ca pe uscat, şi l-a chemat pe Sfântul apostol Petru să vină la el, dându-i aceeaşi condiție de imponderabilitate, de negare a legii gravitației. Mai mult, el porunceşte mării să-şi oprească valurile, cu care lovea corabia apostolilor. Poetul asociază, printr-o licență poetică, aceste două minuni: *„Iisus umbla pe ape şi namile de valuri/ se prefăceau, supuse, în lespezi la picioare./ O pârtie, croită de-a dreptul până-n maluri/ Îi netezea ca-n palmă talazuri şi vâltoare."*

Neputința omenească în fața stihiilor naturii este pe deplin conturată prin imaginile strofei a doua, construită prin metafore şi metonimii:

„Departe-n sorbul lacom, cu vântul împotrivă,/ Nevolnici, ucenicii uitase să se roage;/ Corabia, o coajă de nucă costelivă/ Trosnea în pumnii mării/ clătindu-se din doage“.

Domnul Iisus Hristos este însă atotputernic şi stihiile mării devin neputincioase în faţa lui, fiindcă ea, creaţia, este dependentă de Creatorul ei. Aceasta era marea lecţie pe care unicul, sublimul Învăţător, o dădea ucenicilor Săi, dar şi nouă tuturor. Aceasta este lecţia, pe care poetul Vasile Voiculescu vrea s-o dea cititorilor: *„Furtuna înteţită-i orbea cu praful apii/ Şi pulberea amară le îneca gâtlejul.../ Dar tot vedeau cum colo se umilesc nahlapii/ Şi-ntr-o cărare lină se schimbă-ntreg vârtejul“*.

Proiecţia simbolică a Mântuitorului în final vizează o transfigurare a întregii lumi prin sacrificiul de sine al Domnului Iisus Hristos: *„Şi, încleştaţi de spaimă cu mâinile pe funii,/ Priveau cum uriaşa nălucă se tot duce:/ Cu braţele în lături plutea-n bătaia lunii/ Tăind şi cer şi ape ca o imensă cruce“* şi o exprimare a mesajului poeziei, fiindcă poetul şi poezia caută să realizeze tot o transfigurare a lumii.

61.7. Vasile Voiculescu — *Lostriţa*

a) *Lostriţa* este o povestire romantică cu elemente de fantastic, fiindcă tema, eroii, subiectul sunt structurate pe iubire.

Subiectul este iubirea dintre Aliman, un flăcău frumos, excepţional, şi Ileana, dezvoltând mitul sirenei sau Ondinei, prezent în *Odiseea* lui Homer, la Eminescu, la Andersen, dar şi în folclorul românesc. Fantasticul apare ca şi la Mircea Eliade sau Ion Creangă, într-un mediu rustic, realist. De aceea povestirea începe cu o referire la vicleniile duhului rău. Lostriţa devine când o sirenă tolănită pe prund, când ca o fecioară (Ileana), hrănindu-se cu peşte, dar şi o făptură satanică, care mănâncă carne de om: *„Dar mai ales cu carne de om, căreia ajunsese să-i ducă dorul“*.

Firul naraţiunii pendulează între real şi fantastic. Lostriţa este vânată de un flăcău frumos, Aliman, care izbuteşte s-o prindă: *„Dar sălbăticiunea a zvâcnit odată cu putere, l-a plesnit cu coada peste obraz şi i-a scăpat din mâini, ca o săgeată licăritoare, cum îi scăpa dumineca, câte o zvârlugă de fată la horă“*. Analogia dintre fată şi lostriţă sugerează că lostriţa este o fată fermecată. Aliman se încredinţează că nu-i lucru curat. El urcă la un sat de pe Neagra, la un vraci bătrân, descântător de peşti, care-l învaţă practici magice. Aliman se întoarce cu o lostriţă de lemn, pe care o freacă cu lapţi de lostriţă şi îi aşază un peşte mic, tot de lemn, în ea. El rosteşte un descântec în noaptea când intră în apa Bistriţei şi dă drumul lostriţei de lemn. Curând, Bistriţa se umflă, cărând la vale case, oameni, vite. Pe o sfărâmătură de plută, vine o fată, care ajunge la mal în dreptul lui Aliman. Acesta o ia la el acasă. Fata era frumoasă, dar avea ochii reci *„ca de sticlă“*. Satul începe să vorbească că ar fi strigoaică. Fata nu vrea să audă de popă, de cununie, de

biserică, este sălbatică şi plină de taină. Apare mama Ilenei, rosteşte câteva cuvinte şi o ia fără voia ei pe fată, fiindcă ea nu voia să plece de lângă Aliman. O fată din sat, îndrăzneaţă, îşi pune în cap să-l ia de bărbat pe Aliman şi îl determină s-o ia de nevastă. În ziua nunţii însă apare lostriţa. Aliman află şi pleacă s-o prindă. El visase că se căsătorise cu lostriţa şi-l cununase bătrânul vrăjitor. Aliman se aruncă în râul învolburat s-o prindă, dar este lovit de buşteni, dispare sub apă şi nu mai apare niciodată. Legenda lostriţei circulă pe valea Bistriţei ca o legendă populară, mereu vie. Ea devine astfel o variantă feminină a zburătorului, când sirena-lostriţa ademeneşte pe flăcăii fără minte spre a-i pierde.

b) *Lostriţa* este o legendă cu elemente expresioniste, fiindcă eroii sunt arhetipali în împrejurări arhetipale. Această valoare este sugerată de nunta arhetipală simbolică a lui Aliman cu lostriţa în vis, făcută de bătrânul vraci, care l-a învăţat să facă o lostriţă de lemn şi să-i dea drumul pe apă, rostind un descântec arhetipal, prin care el se lepăda de Dumnezeu. Este un act arhetipal, prin care se sugerează nunta demonică, aşa cum o găsim în *Codul lui Manu*. De aceea strigoaica fără nume, căreia el îi spune Ileana, nu vrea să audă de preot, de nunta arhetipală ortodoxă, care este sfântă şi-l sfinţeşte pe om. Ileana-lostriţa are ochi de peşte, de sirenă; are un comportament straniu şi-l determină pe Aliman să se scalde cu ea noaptea goi, când apele se fac de aur, de argint şi apoi albastre. Ei vânează păstrăvi şi-i frig la foc de brad, fiindcă aşa îi place ei. Aliman este ca ameţit, când vrea să se dezmeticească şi să se însoare religios. Fata îi spune că nu pentru asta a venit. Se poate face o analogie între mitul Sfântul Soare şi mitul Sfânta Lună, în varianta Iovan Iorgovan, şi fata sălbatică pe care o găsim la Ioan Slavici în *Pădureanca*.

Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt construite pe conceptul de cunoaştere. Descântecul, pe care Aliman îl învaţă de la bătrânul vraci, este o iniţiere în mantica populară. Mijloacele pe care el le foloseşte pentru a transforma lostriţa într-o fată dovedesc o intervenţie a forţelor supranaturale. Lostriţa este, ca şi Aranca, ştima lacurilor lui Cezar Petrescu, stranie. Aliman o prinde în cursă, dar, de fapt, el este cel prins. Când fata este luată de mama ei, el pleacă să le caute în satul lor din munte, dar află că fuseseră alungate de mult din sat, fiindcă făceau farmece cu ajutorul demonilor. Cosmicizarea, ca trăsătură a expresionismului, este sugerată de învolburarea neaşteptată a apelor Bistriţei pentru a i-o aduce pe Ileana, precum şi de felul în care apa îşi schimbă culoarea, când ei se scaldă noaptea. Descrierea fetei este sugestivă: părul despletit pe umeri ca nişte şuvoaie plăviţe resfirate pe o stană albă; ochii, de chihlimbar verde-aurii (...), erau mari, rotunzi, *„dar reci ca de sticlă“*. Compararea legendei cu o

lostriță, care aleargă pe valea Bistriței, este o metaforă epică de tip expresionist, dar cultivă specificul național ca în estetica romantică.

Vasile Voiculescu, prin creația sa de poet, prozator și dramaturg de specific național, îi continuă atât pe Mihail Sadoveanu, Mircea Eliade, Ion Creangă, cât și pe Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, Lucian Blaga, Mihai Codreanu, Ion Barbu.

61.8. Vasile Voiculescu — *Șarpele Aliodor*

Povestirea *Șarpele Aliodor* este realistă și tratează de fapt moartea de cancer a nevestei lui Padeș. Firul narativ urmărește aparent prezența în casa lui Padeș a unui șarpe adus din pădure lipit de crengi și este descoperit de fiul cel mic Ionică, care-l dezgheață ascunzându-l sub cămașă. Intervenția părinților nu-l determină pe copil să renunțe la șarpe, care rămâne în casă, se obișnuiește cu copiii și umblă peste tot. Într-o noapte femeia simte că șarpele i-a intrat pe gură în stomac, așa cum i-a spus vecina Dobra. Toate încercările de a scoate șarpele n-au avut succes. Chemat doctorul, acesta îi lasă o rețetă. În urma unui articol din ziar se face caz de această întâmplare, femeia este dusă la spital, i se face o intervenție chirurgicală și se constată cancerul, care avea o formă de șarpe. Fiind deja o formă avansată de cancer medicul crede că femeia și-a închipuit șarpele și de aceea îi prezintă un șarpe într-un borcan ca prin autosugestie s-o vindece. Dar femeia își dă seama de înșelare. Este dusă acasă unde va muri în scurt timp. La înmormântarea ei Padeș dă de băut țuica dintr-un butoi și pentru că veniseră mulți oameni butoiașul este golit, dar în el la fund este descoperit șarpele, pe care copiii îl numiseră Aliodor. Toți mesenii vomită din cauza șarpelui, doar Ionică îl ia și-l îngroapă în grădină.

Povestirea ar vrea să sugereze semnul, corespondența dintre șarpele venit în casă și celălalt șarpe - cancerul - din interiorul femeii lui Padeș. Mai putem remarca felul în care este comentat evenimentul. El ca un șarpe se strecoară în mințile oamenilor și generează legenda

62. Vasile Voiculescu — universul poetic

62.1. Natura — dimensiune a universului creat de Vasile Voiculescu

a) Natura — locul unde poetul se întâlnește cu poezia – *Antologie.*

b) Dragostea față de natură — componentă a patriotismului – *Răsărit în câmpie.*

c) Natura — loc al măreției creației – *Bucegii, Pe muntele Obârșia*.

d) Natura — loc de geneză al mitului – *Nori de vară, Luna, Ploaie mare.*

e) Recrearea naturii prin artă – *Seara, Pădurea*.

62.2. Mitul — coordonată a universului poetic

a) mitul antic — motiv al creației poetice – *Eleusis, Argonaut, Scutul Minervei.*

b) mitul autohton — generator de motive poetice: ursul – *Ca-n basmul cu Greul Pământului*, Dochia – *Dochia, Decebal*, bradul – *O, brad frumos*, balaurul – *Din împărăția sufletului*.

c) motivul creştin – *În grădina Ghetsemani, Iisus pe ape, Pe drumul de aur al Sidonului, Cina cea de taină, Iisus în copilărie, Cheia de aur, Botezul, Orbul, Părinte, unde să te caut?*

62.3. Iubirea — motiv romantic şi sens al vieții

a) *Ultimile sonete închipuite ale lui Shakespeare* — o dezbatere amplă a temei iubirii.

b) Iubirea este o verigă de legătură între om şi Dumnezeu – *Sonetul 171*.

c) Iubirea este divină, eternă, dar şi umană, relativă – *Sonetul 190*.

d) Iubirea în poezie este un drum spre etern – *Sonetul 174*.

e) Iubirea este o luptă continuă – *Sonetul 184*.

f) Iubirea este spiritul etern care veghează în poet – *Sonetul 186.*

g) Poetul este spiritul închis în cetatea poeziei – *Sonetul 162*.

h) Poetul dă sens luminii, universului, poeziei – *Sonetul 185*.

62.4. Istoria şi destinul — teme ale universului poetic

a) legenda istorică — motiv poetic de specific național – *Dochia, Vodă Rareş.*

b) evenimentul istoric — motiv poetic – *Decebal*.

c) războiul — destin de durere – *O, țară, Țara, Pe Siret.*

d) războiul — destin de jertfă – *Popa din Dealul Sării, Patru brazi.*

e) durerea — motiv care arată participarea poetului la destinul național – *Durerea neamului, Din zile de durere, Orfanii țării, Steagul*.

f) destinul — forță interioară – *Destinul*.

g) cuvântul — formă de exprimare a destinului – *Coboară cuvintele.*

h) viața — o urnă de cenuşă – *Ecce homo*.

i) *fortuna labilis* — motiv al poeziei lui Vasile Voiculescu.

62.5. Conceptele de poet şi poezie — temă a universului poetic

a) Poetul este un visător, poezia — un vis – *Poezie, Deasupra sihlei de imagini.*

b) Poetul este căutătorul, poezia este mărgăritarul – *Pescuitorul de gânduri*.

c) Poetul este un înger, poezia — o floare cerească – *Toiag de înger, Poezia*.

d) Poetul este un mesager al cerului, poezia — o rază de lumină – *Bătea la poarta cerului*.

e) Poetul este un păstor, poezia este turma lui – *Pe drumul ciobanilor.*

f) Poetul este un diamant, poezia exprimă şlefuirea sufletului – *Ca pe un diamant*.

g) Poetul este un rugător, poezia este o rugăciune – *Rugăciune.*

h) Poetul este un grădinar sufletesc, poezia este mierea florilor sufletului – *Poetului grădinar Traian Mihail.*

i) Poetul este un ales iubit de Dumnezeu, poezia este floarea veacurilor – *Iubirea eternă, Poezia*.

j) Poetul este un mucenic, poezia este durerea – *Durerea.*

63. Nichita Stănescu

Viaţa şi activitatea literară. S-a născut în 1933 la Ploieşti într-o familie de intelectuali. Face studii la Liceul „I. L. Caragiale" din Ploieşti şi Facultatea de Filologie din Bucureşti, pe care o termină în 1957. Debutează la Tribuna (1957). A fost redactor la: Gazeta literară, Luceafărul, România liberă. Vor urma apoi volumele sau mai exact plachetele de versuri: „Sensul iubirii" (1960), „O viziune a sentimentelor" (1964), „Dreptul la timp" (1965), „11 elegii" (1966), „Roşu vertical" (1967) „Oul şi sfera" (1967), „Laus Ptolemaei" (1968), „Necuvintele" (1969), „Un pământ numit România" (1969), „În dulcele stil clasic" (1970), „ Măreţia frigului" (1972), „Clar de inimă" (1973), „Starea poeziei" (1975), „Epica magna" (1978), „Operele imperfecte" (1974), „Noduri şi semne" (1982), „Antimetafizica" (1985), „Opere impersonale" şi „Ordinea cuvintelor" (1985), „Obiecte cosmice" (1967), „Belgradul în cinci prieteni" (1972), „Cartea de recitire" (1972), „Carte de citire, carte de iubire" (1980), „Alfa" (1967), „Poezii" (1970), „Strigarea numelui" (1983), „Respirări" (1982), „Fiziologia poeziei" (1990), „Argotice" (1992).

În anul 1975 a primit premiul Herder, iar în 1982 Premiul internaţional de poezie „Cununa de aur" în Iugoslavia.

Moare în 13 decembrie 1983.

63.1. Nichita Stănescu — *Leoaică tânără, iubirea*

Poezia *Leoaică tânără, iubirea* este o idilă expresionistă, dar şi o meditaţie pe **tema** iubirii. **Ideea** este o reluare a mesajului din poezia *Zburătorul* de Ion Heliade Rădulescu şi anume evitarea iubirii, care devine o patimă.

Poetul urmăreşte felul cum iubirea, transformată dintr-un sentiment delicat într-o patimă violentă, ucigătoare, de suflet, caută să domine asupra

rațiunii, dezlocând celelalte componente interioare şi în special virtuțile (cumpătarea, curățenia, milostenia, hărnicia, smerenia, credința, nădejdea, iubirea, blândețea), transformându-l pe cel stăpânit de ea într-o fiară.

Simbolul *leoaica* sugerează patima care-i devorează sufletul: *„Colții albi mi i-a înfipt în față / m-a muşcat, leoaica, azi, de față“*. Patima transfigurează realitatea: *„Şi deodată în jurul meu, natura / se făcu un cerc, de-a-dura“*. Ea îl determină pe cel căzut să nu mai trăiască pentru marile împliniri ale sufletului: *„Şi privirea-n sus țâşni, / curcubeu tăiat în două“*. Lumina interioară a ochiului conştiinței este tăiată în două, adică împărțită între Duhul Sfânt ceresc şi duhul cel lumesc. De aceea, printr-o sinestezie, el mai poate doar auzi, dar nu şi vedea idealurile spirituale, rămânând, ca şi ciocârlia, în sfera realului.

Patima încătuşează sufletul în sfera realului: *„Şi deodată în jurul meu, natura / se făcu un cerc, de-a-dura, / când mai larg, când mai aproape, / ca o strângere de ape“*, limitând lumina înțelegerii, universul interior, dar mai păstrează, ca şi eroina căzută în patimă din *Luceafărul,* o aspirație către cer.

De aici rezultă o înstrăinare de sine, care consemnează o moarte interioară: *„Mi-am dus mâna la sprânceană / la tâmplă şi la bărbie / dar mâna nu le mai ştie“*. Este trăirea specifică a eutanasiei.

Ispita satanică, simbolizată de leoaică, transformă sufletul într-un deşert: *„Şi alunecă-n neştire / pe-un deşert în strălucire / peste care trece-alene / o leoaică arămie“*, pândind *„Mă pândise-n încordare“*, ca să distrugă orice trăire spirituală evlavioasă, ziditoare de suflet, orice virtute creştină.

Poetul invită la o meditație pe tema destinului uman, supus unor violente ispite. Duhul rău, demonul, reprezentat printr-un leu, care caută pe cine să înghită, ia în lume forma patimei. Patima face sufletul un pom fără rod, putred, gata să se prăbuşească, să cadă în stăpânirea duhului rău. Aspirația însă rămâne ca o şansă de mântuire, ca semn că pasărea măiastră a sufletului, sugerată de ciocârlii, va încerca să zboare spre cer.

63.2. Nichita Stănescu — *În dulcele stil clasic*

Idila *În dulcele stil clasic* este construită pe motivul *panta rhei,* exprimat prin versul: *„Pasul tău de domnişoară“*, reluat de patru ori ca un laitmotiv, sugerând măsura, timpul, curgerea, ritmul vieții, universul realității senzoriale, printr-un transfer metonimic de valori. De aceea, printr-o inversare a efectului, pasul domnişoarei nu trece peste un bolovan, ci coboară dintr-un bolovan: *„Dintr-un bolovan coboară / pasul tău de domnişoară“,* sugerând lipsa sensibilității, împietrirea inimii poetului, care contemplă, dar nu poate participa la idilă. Pasul substituie, prin metonimie,

persoana, ființa, iubita, iubirea posibilă, care iese din universul, eul, împietrit ca un bolovan, al poetului.

Motivul *panta rhei* alunecă spre motivul *fortuna labilis,* sugerat prin simbolul *„frunza”*: *„Dintr-o frunză verde, pală / pasul tău de domnişoară“*. Se sugerează viaţa şi moartea pe care le poate aduce iubita în destinul poetului.

Idila poate fi declanşată de sentimentul de melancolie, de transfigurarea pe care o aduce afectul: *„Dintr-o înserare-n seară / pasul tău de domnişoară“*, de capacitatea lui de a reacționa la trecerea fetei.

Ea, pasărea măiastră a sufletului, poate deveni un univers în care să treacă ființa iubitei, dacă va deveni iubirea: *„Dintr-o pasăre amară / pasul tău de domnişoară“*. Ideea poetică sugerată este că aşa cum Eva a fost creată din coasta lui Adam, tot astfel ea, iubita, poate să fie generată din dimensiunea eului poetic.

Rezonanța eului poetic se realizează prin repetabilitate, prezența fetei devine o undă, o senzație, o imagine: *„O secundă, o secundă / eu l-am fost zărit în undă“*, deci o imagine a pasului care penetrează în conştiința poetului: *„El avea roşcată fundă. / Inima încet mi-afundă“*. Cuvintele lui Faust: *„Clipă, stai, eşti atât de frumoasă“*, prin care el aderă la conceptul demonic *carpe diem,* devin la Nichita Stănescu: *„Mai rămâi cu mersul tău / parcă pe timpanul meu / blestemat şi semizeu“*. Este evidentă influența *Upanişadelor*, unde auzul, pipăitul, văzul, mirosul, gustul sunt comparate cu nişte zei. Starea de inhibiție, contemplație nu este suficientă, dacă nu devine act: *„Stau întins şi lung şi zic / Domnişoară, mai nimic“*. Această stare nu poate duce la o continuare a idilei, ci îi determină sfârşitul, ca o parafrază a proverbului: *„apa trece, pietrele rămân“*, care devine versul: *„Pasul trece, eu rămân“*. Eul poetic revine deci la împietrirea lăuntrică, efect al dramei interioare, exprimată în poezia *Leoaică tânără, iubirea.*

63.3. Nichita Stănescu — *Evocare*

a) Idila *Evocare* nuanțează tema iubirii spre ideal, aşa cum o face şi Eminescu în *Atât de fragedă.* **Ideea** este că iubirea transfigurează iubita.

Frumosul este **subiectul** poeziei, devenit ideal în concepția lui Platon, un principiu alături de Binele, Adevărul, Legea (Justul), Armonia (Noncontradicția). În mod semnificativ, poezia face parte din volumul *Operele imperfecte* (1979), fiindcă, în concepția lui Platon, avem trei lumi: a ideilor (eidos — modele ideale), a creației care este o umbră, o copie, o proiecție imperfectă a lumii perfecte, a modelelor (eidos) şi lumea artei care este o copie a copiei, adică *Operele imperfecte*.

Iubita este o ființă ideală, o reprezentare subtilă a unui prototip nerealizabil, cum spunea Titu Maiorescu: *„Ea era frumoasă ca umbra unei idei“*. Ea este proiectată în sfera idealului, Frumosul ca principiu, de unde

sugerarea imaginii ei de statuie: *„a piatră proaspăt spartă“*. Ea este întruparea unei mantra, a unei formule arhetipale care, rostită, determină creația: *„a strigat dintr-o limbă moartă“*. Pentru a o face vie, sentimentală, romantică, poetul îi dă o structură afectivă *(„Râzândă şi plângândă cu lacrimi mari“),* îi dă dimensiunea de zeiță (fee): *„slăvită la ospețe de barbari“*.

Ca simbol, ea sugerează idealul mitic Pământul-Mumă — Geea — reprezentare a mitului: *„Între ape, numai ea era pământ“*, de unde rolul de zeitate ctonică, aşa cum era Cybela, care era slăvită şi de barbari, ca zeiță a rodniciei: *„era sărată ca sarea“*, adică era gustul pământului ca zeitate, aşa cum este definit în *Bhagavad-Gita*.

b) Poezia *Evocare* poate fi interpretată şi ca o *ars poetica*, dacă ea este poezia: *„umbra unei idei“*, arhetipală: *„ea era pământ“*, deci construită ca în estetica clasicistă ideală pe principiul pământul, dar şi arhetipală ca în estetica expresionistă, fiindcă este lumea principiului feminin. Expresia *„ea era pământ“* sugerează atât principiul feminin, cât şi principiul pământul sau zeița ctoniană, mitul Pământul-Mumă. Ea este realistă: *„a piele de copil mirosea spinarea ei“*, adică o ființă biologică, o realitate, dar şi o intuiție ca în suprarealism: *„Ea nu avea greutate, ca respirarea*“ şi, în acelaşi timp, este sentimentală ca în romantism: *„Râzândă şi plângândă cu lacrimi mari“*.

Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt construite pe principiul Frumosul ca în clasicism, pe conceptul de cunoaştere ca în expresionism, pe conceptul de corespondență ca în simbolism, ca o intuiție, aşa cum o sugerează estetica suprarealistă. Avem şi o cosmicizare, ca trăsătură a simbolismului, dar şi a expresionismului: *„Între ape numai ea era pământ“*, adică între entitățile spirituale numai ea avea consistența arhetipală. Avem cultivată analogia: *„Ea era sărată ca sarea,“* ca în simbolism. Avem folosită mitizarea ca în clasicism, dar şi în expresionism: *„Între ape numai ea era pământ“*. Poetul este un filosof, poezia este floarea veacurilor, *carmen saeculare: „Ea era frumoasă ca umbra unui gând“*.

63.4. Nichita Stănescu — *Cântec*

Poezia *Cântec* este o definiție lirică a iubirii, ca eveniment esențial al evoluției interioare. Iubita, ca ființă, este doar pretextul declanşării iubirii: *„E o întâmplare a ființei mele: / şi-atunci, fericirea dinlăuntrul meu / e mai puternică decât mine, decât oasele mele“*. Puterea ei angajează spiritul, plan pe care se face contopirea eului cu un alt eu, şi nu planul eului biologic: *„pe care mi le scrâşneşti într-o îmbrățişare / mereu dureroasă, minunată mereu“*. Este o trăire a iubirii, care trece prin încercarea din planul biologic.

Declanşarea iubirii aduce, ca şi în *Luceafărul* de Mihail Eminescu, problema incompatibilităţii, tratată în strofa a doua prin cuvinte lungi, sticloase: *„ca nişte dălţi ce despart / fluviul rece de delta fierbinte, / ziua de noapte, bazaltul de bazalt“*. Această cunoaştere discriminativă este teritoriul pe care trebuie să-l treacă spiritul, ca printr-un labirint, spre a se cunoaşte pe sine, separându-se de toate trăirile străine. *„Fluviul rece“* este o metaforă a spiritului, iar *„delta fierbinte“* — o metaforă a naturii. Sensul iubirii este deci arhetipal şi vizează dobândirea conştiinţei de sine, separarea spiritului din mrejele principiului feminin sau al naturii, ca în poezia *Glossă* de Mihail Eminescu.

A treia stare a iubirii este extazul, ataraxia, zborul spre înalt, spre cer, aşa cum Luceafărul lui Eminescu zboară *„ca un fulger neîntrerupt“* şi apoi *„ca un gând purtat de dor“*.

Este vorba de unirea minţii cu inima, a iubirii fierbinţi cu gândul luminat pentru a genera lumea interioară, un univers similar cu cel din macrocosmos: *„Du-mă fericire, în sus, şi izbeşte-mi / tâmpla de stele, până când / lumea mea prelungă şi în nesfârşire / se face coloană sau altceva / mult mai înalt, şi mult mai curând“*.

Poetul şi iubita devin două *„cântece diferite“*, adică două metonimii ale iubirii, două *„armonii ale universului lovindu-se“, „amestecându-se“*, aşa cum două *„culori ce nu s-au văzut niciodată“*. Una, iubita atrasă spre cele lumeşti foarte de jos, întoarsă spre pământ, ca o tendinţă a sa spre teluric şi una spre cer (poetul), una foarte de sus, aproape ruptă. Aceste două tendinţe dau o luptă în eul poetului: *„în înfrigurata, neasemuita luptă / a minunii că eşti, a întâmplării că sunt“*.

Este jocul etern al spiritului şi al naturii, pe care poetul încearcă să-l desluşească, ca la Mihail Eminescu în *Floare albastră* poetul şi iubita fiind cei ce joacă un rol *„în lumea trecătoare“* (Gr. Alexandrescu *Satiră Duhului meu*), ca moment al drumului spre conştiinţa de sine, pe care o va trata în ciclul *11 elegii.*

63.5. Nichita Stănescu — *Laudă omului*

Conceptul de om, ca centru al universului, este nucleul umanismului şi-l găsim în tragedia *Antigona* de Sofocle, deplin exprimat: *„În lume-s multe mari minuni/ Mai mari ca omul însă nu-s“,* dar se poate asocia şi o influenţă a lui Tudor Arghezi, care, în *Cântare omului,* marca un drum de la mit la istorie. Nichita Stănescu caută să ne dea o imagine inedită a omului, aşa cum el este perceput de mediul natural.

Din punctul de vedere al copacilor, omul este văzut ca un pom. Apoi punctul de vedere este deplasat din regnul vegetal în regnul mineral. Pentru pietre oamenii sunt: *„o lină apăsare“, „mişcare adăugată la mişcare“*. Mutaţia se realizează către o dimensiune mai subtilă, a aerului, în care omul

devine o pasăre, ceea ce sugerează mitul Pasărea Măiastră, fiindcă trăieşte într-un aer pur, adică principiul, adică gândul.

Se face o permanentă paralelă între om şi soare, fiindcă soarele este un simbol al conştiinţei universale, iar omul reprezintă conştiința individuală. Conceptul de om, definit treptat, cunoaşte în prima etapă definirea ca un pom, fiindcă aşa cum în fructul unui pom se găseşte sămânța generatoare a unui nou organism viu, tot aşa fiecare om posedă germenele unei vieți. Omul este văzut prin prisma afectului *„el fiind o emoție copleşitoare“*. Analogia dintre om şi pom se face pe baza pasiunii (*tymos*), fiindcă lemnul simbolizează patima.

Analogia om – regn mineral, prezentă la cel de al doilea nivel, compară soarele cu o *„piatră căzătoare“*, fiindcă aşa cum în interiorul omului conceptele, legile, categoriile, principiile, simbolurile sunt forme cristalizate ale intelectului (*nous*), tot astfel în exterior piatra este cristalizarea materiei incandescente, ca cea a soarelui.

În cea de a treia secvență, analogia cu sufletul — pasărea măiastră, este sugerată de simbolul *„aripă“*, de valorile de aspirații pe care el le însumează. Calitatea oamenilor este dată de calitatea vieții spirituale, de nivelul lor de înțelegere, sintetizat de expresia: *„aer mai curat. Care e gândul“*. Se realizează astfel un concept înalt despre om. El este văzut ca o entitate complexă, cu subconştient şi afecte, cu intelect şi creativitate, cu o profundă conexiune la lumea ce-l înconjoară.

Creativitatea autorului se exprimă prin metafore, metonimii, simboluri originale, aflate într-o profundă osmoză funcțională: *„oamenii-s o emoție copleşitoare“, „soarele-i o dungă de căldură“, „oamenii devin o lină apăsare“, „mişcare adăugată la mişcare“*. Ele alcătuiesc sintagme, modele caracteristice, unice, specifice lui Nichita Stănescu: *„Oamenii sunt păsări nemaiîntâlnite/ cu aripile crescute înăuntru“, „un aer mai curat care e gândul“, „Soarele-i un aer plin de păsări“*. Mutațiile de sensuri sunt aşezate în valuri succesive, formând la nivelul textului o tornadă, care pune în dificultate pe cititorul neavizat. Oamenii sunt *„fructe plimbătoare“, „soarele este o piatră căzătoare“*.

Aceste expresii şocante nu sunt un joc gratuit de sensuri, ci au drept scop comunicarea unor concepte despre om, despre univers, despre poet şi poezie, despre valorile verbului *„a fi“*, transformând textul într-o meditație pe tema destinului omului, dar şi pe tema valorii poetului şi a poeziei. Nichita Stănescu schimbă mereu unghiul din care este privit obiectul actului poetic, cu scopul de a puncta sensurile existenței, de a realiza funcția modelatoare a literaturii, de a construi o imagine a omului ca dimensiune a conştiinței universale. În acest sens, poetul devine o ipostază a ei ca în *Bhagavad–Gita,* iar poezia un mod de exprimare a ei.

Poezia *Laudă omului* devine un imn filosofic, dedicat omului ca centru al universului creat, dar şi a universului spiritual, un centru al conştiinţei universale, aşa cum îl definea Victor Hugo ca *„un ecou sonor în mijlocul universului“*, idee tratată şi de Ion Barbu în poezia *Din ceas, dedus...,* poet care constituie un model pentru Nichita Stănescu.

63.6. Nichita Stănescu — *Ars poetica*

63.6.1. Poezia face parte din *Dreptul la timp* şi tratează cuvintele ca pe nişte copii, cărora le dă lecţii: *„Îmi învăţam cuvintele să iubească/ le arătam inima“*. Caută să le înveţe calitatea de om, aşa cum un profesor îşi învaţă elevii: *„Şi nu mă lăsam până când silabele lor/ nu începeau să bată“*.

El vrea să dea cuvintelor o sensibilitate surprinzătoare, să spună un adevăr şi, dacă ele nu izbutesc, le elimină din universul poeziei sale: *„Le arătam arborii/ Şi pe cele care nu voiau să foşnească/ le spânzuram fără milă de ramuri“*. Când amprenta psihică a poetului în structura cuvintelor ajunge să comunice o imagine a poetului şi a universului poetic, atunci au trecut examenul de admitere în textul poeziilor sale: *„Până la urmă cuvintele au trebuit să semene cu mine/ şi cu lumea“*.

„Cuvântul este un mijloc de comunicare şi trebuie să arate un raport nou între poet şi univers“, spunea Titu Maiorescu (vezi *O cercetare critică asupra poeziei române la 1867*), deci *„o exprimare a legii conexiunii ar spune un filosof, dar pentru poet este intrarea sa într-un model legic de înţelegere a universului: între tâmpla femeii şi tâmpla bărbatului“*, *„între stelele negre ale lumii şi pământ“, „între cornul taurului şi iarbă“*.

Această înţelegere legică a lumii îl fascinează pe poet, ca o apropiere pe cale intelectuală complicată de acea înţelegere simplă şi profund umană, pe care o are copilul sau cel ce trăieşte în mijlocul naturii: *„lăsând cuvintele să circule peste mine/ ca nişte automobile de curse, ca nişte trenuri electrice/.../ numai ca să le învăţ cum se transportă lumea/ de la ea însăşi/ la ea însăşi“*, adică de la interior la exterior, de la sinele individual la cel universal (vezi *Elegia a noua*), de la spirit la natură.

63.6.2. Poezia *Ars poetica* poate fi interpretată şi din punctul de vedere al valorilor, pe care Nichita Stănescu le dă conceptelor de poet şi poezie:

a) poetul este un umanist, iar poezia — un instrument de umanizare a lumii: *„Îmi învăţam cuvintele să iubească/ le arătam inima”;*

b) ca şi Octavian Goga, poetul vrea să fie un pedagog, *„un educator al neamului“,* iar poezia are rolul de a modela conştiinţele: *„nu mă lăsam până silabele lor/ nu începeau să bată”;*

c) poetul este un judecător, poezia este o sentinţă: *„le arătam arborii/ şi pe cele care nu voiau să foşnească /le spânzuram fără milă de ramuri”*;

d) poetul este un demiurg, poezia este un univers: *„Până la urmă cuvintele/ au trebuit să semene cu mine şi cu lumea“*. Ideea va fi reluată şi amplificată în *Ordinea cuvintelor*;

e) poetul este un centru al universului, poezia — un mod de conexiune între lumea spirituală şi cea materială: *„un pod între cornul taurului şi iarbă/ între stele negre ale luminii şi pământ”;*

f) poetul este un creator al armoniei şi echilibrului universului, realizează o nouă ordine a lumii prin *Ordinea cuvintelor*, poezia este un alt mod al universului, o altă armonie a lumii;

g) poetul este un creator al timpului său, poezia este o sinteză a tendinţelor estetice din epocă, un nou model de modelare a conştiinţelor — *Ordinea cuvintelor*.

63.7. Nichita Stănescu — *A unsprezecea elegie*

Tema acestei elegii este cunoaşterea de sine ca sens al vieţii, al filosofiei, al cunoaşterii, ca fiind cheia de penetrare în misterul lumii, care ne înconjoară. Cunoaşterea este conceptul fundamental, pe care se structurează programul estetic al expresionismului, reprezentat în lirica românească de Lucian Blaga şi Ion Barbu.

Ideea este că dobândirea cunoaşterii de sine constituie punctul final al maratonului vieţii, ca o reîntoarcere, ca o apropiere de strămoşi: *„Ar trebui să alerg, mi-am propus,/ dar pentru asta va trebui mai întâi/ să-mi întorc sufletul spre nemişcătorii mei strămoşi,/ retraşi în turnurile propriilor oase,/ asemenea măduvei/ nemişcaţi/ aidoma lucrurilor duse până la capăt“*.

Acest drum în sine, această alergare, această prăbuşire în interiorul inimii este o conştientizare, o reactualizare, o reconstruire, o geneză a unui univers interior, pe care poetul purtător al destinului unui neam, al unei cruci nevăzute acest drum în sine este un enorm sacrificiu: *„Pot să alerg, pentru că ei sunt în mine./ Voi alerga, pentru că numai ceea ce este nemişcat în el însuşi/ se poate mişca,/ numai cel care e singur în sine/ e însoţit şi ştie că, nearătată, inima/ se va prăbuşi mai puternic spre propriul ei centru/ sau,/ spartă-n planete, se va lăsa cotropită/ de vietăţi şi de plante,/ sau,/ întinsă va sta sub piramide,/ ca înapoia unui piept străin“*.

Poetul reia antinomia lui Platon, din dialogul *Parmenides* Unul–Totul şi o transformă în motiv poetic: *„Totul e simplu, atât de simplu, încât devine de neînţeles”*; *„Totul e atât de aproape, atât de aproape, încât/ se trage înapoia ochilor/ şi nu se mai vede“*. *Totul* este un mod european de a exprima *Sinele Suprem* din filosofia indiană: *„Totul este atât de perfect/ în primăvară/ încât numai înconjurându-l cu mine/ iau cunoştinţă de el”*; în *Bhagavad–Gita* este centrul universului *„cel în el însuşi nemişcat“*, este

Spiritul *„Sâmburele pământului“*, care *„stă în inimă şi care-ntinde jur împrejurul lui o infinitate de braţe ale gravitaţiei“*.

Spiritul individual, sinele individual aleargă în toate părţile, până când găseşte drumul spre eliberare, ca mod de a fi al vieţii, până când se va închide în sine spre a dobândi conştiinţa de sine, exprimată prin simbolul *„oglinzii“*. Ca şi la Eminescu în *Luceafărul: „înapoia geamului oglinzii,/ mă voi privi în toate lucrurile, voi îmbrăţişa cu mine însumi/ toate lucrurile deodată“*, adică se va identifica cu Sinele Suprem, cu acea conştiinţă universală; va dobândi starea de supraconştiinţă, ca o retragere în sine din tot universul: *„smulgându-mă de pretutindeni,/ smulgându-mă de dinaintea mea/ dinapoia mea, din dreapta, şi/ din stânga mea, de deasupra, şi/ de dedesubtul meu, plecând/ de pretutindeni şi dăruind/ pretutindeni semne ale aducerii-aminte:/cerului — stele,/ pământului — aer,/ umbrelor — ramuri cu frunze pe ele“*.

Motivul seminţei, tratat de Lucian Blaga în *Mirabila sămânţă,* tot în perspectiva esteticii expresioniste, este reluat de Nichita Stănescu la un alt mod de înţelegere al eonilor care generează lumea, deci în perspectiva modelului de gândire greacă: *„Dar mai înainte de toate,/ noi suntem seminţele şi ne pregătim/ din noi înşine să ne azvârlim în altceva/ cu mult mai înalt, în altceva/ Care poartă numele primăverii...”*.

Poetul se consideră pe sine o sămânţă, adică purtătorul mesajului unui neam, fiinţa lui concentrată într-o existenţă individuală. De aici paralelismul sintactic între: *„A te sprijini pe propriul tău pământ/ când eşti sămânţă...“* şi *„A te sprijini pe propria ta ţară/ când, omule, eşti singur...“*. Este o idee poetică, pe care o găsim şi la Ion Barbu în *Oul dogmatic,* în sensul că omul constituie un univers. Este o idee înaltă şi sublimă.

63.8. Nichita Stănescu — *Noi*

a) Poezia *Noi* de Nichita Stănescu este o meditaţie pe *tema* destinului naţional, dar, în acelaşi timp, o odă închinată poporului român. *Ideea,* exprimată de pronumele personal „noi“, reluat de patru ori, este aceea a identităţii dintre poet, popor şi patrie, aşa cum o găsim la Mihail Eminescu, George Coşbuc, Octavian Goga.

De aici ideea că ţara ne aparţine din moşi strămoşi *(„sub noi străbunii sunt“),* care preia parcă mesajul continuităţii din poezia *Vara* de G. Coşbuc. Dacă în poezia *Astfel* poetul Marin Sorescu dezvoltă această idee prin asimilarea tuturor elementelor etnice neromâneşti *(„Am ştiut / Că tot ce ne calcă pământul / Devine paşnică recoltă“)*, dacă Mihail Eminescu în *Scrisoarea III* afirmă prin voievodul Mircea cel Bătrân: *„Cum veniră se făcură toţi o apă şi-un pământ“*, la Nichita Stănescu avem enunţat modul prin care poporul român şi-a apărat fiinţa naţională *(„Suntem după nevoie şi lacrimă şi dinte“)*. Munca paşnică, dreptul la viaţă, dorinţa lui de a fi

prietenos cu toți *(„dacă el vrea-l numim şi prieten şi vecine")*, dorința lui de a nu crea stări conflictuale *(„nu zicem rău de nimeni")* vin dintr-o înțelegere legică a lumii, aşa cum a afirmat-o poporul român în poezia *Miorița*.

Această înțelegere legică o găsim în expresia *„Noi suntem semințe"*. Expresia defineşte locul şi rolul poporului român, conceput pe baza raportului om–pom, ca un tot viu, motivul comuniunii dintre om şi natură.

Aşa cum un pom are rădăcini, tot astfel un neam are în pământ străbuni *(„Noi suntem în picioare sub noi străbunii sunt")*. Legea armoniei şi echilibrului este o lege fundamentală a creației, dar, în acelaşi timp, concepția despre lume şi viață a poporului român *(„De-aceea poate-n libertate să lucească / deasupra noastră, universala boltă albastră")*. Viața, existența presupune un continuu efort creator: *„Căci ne-am făcut-o singuri, zidindu-ne o casă"*. Deşi poezia este simplă, fără podoabe stilistice, ea ne impresionează prin mesajul profund patriotic, prin statornicia sentimentului de dragoste, prin profunda unitate dintre poet, popor şi patrie. Poetul este o conştiință națională şi socială, iar poezia este o emanație a acestei conştiințe.

b) Sămânța este un simbol poetic al rodirii. Sămânța are în ea puterea de a genera o nouă viață, asigură continuitatea prin repetabilitate. Ea ascunde în sine *„supreme puteri"*, cum zice Lucian Blaga în *Mirabila sămânță*, adică acele forțe care generează viața. Versul *„Noi suntem semințe"* exprimă tema poeziei, adică lupta pentru apărarea destinului național.

Ideea poeziei este aceea a unei profunde identități între poet, popor şi patrie, ca mod structural de a fi al neamului românesc. De aceea poetul afirmă că el ştie bine lucrurile fundamentale ale vieții: *„Ştim cel mai bine locul şi patima şi rostul / Ştim cel mai bine legea şi mersul înainte"*. Expresia lapidară şi sintetică se adresează cititorului avizat, care ştie să înțeleagă lucrurile esențiale fără ca ele să fie explicate, adâncite, ci doar enunțate. Cuvântul *„locul"* sugerează dimensiunea geografică a conştiinței naționale, iar *„patima"* sugerează intensitatea sentimentelor care-l leagă nu numai de pământ, ci şi de cer. Rostul omului este de a împlini legea. Aceasta primeşte formă prin datini, obiceiuri, tradiții, spiritualitate şi modul de a fi. Existența în istorie a poporului român este legică şi legea *„dă mersul înainte"*, care se face cu sacrificii, cu perseverență şi răbdare, cu dragoste față de țară. Simbolul *„lacrimei"* sugerează mila creştină, iubirea aproapelui, a celui căzut, relația directă dintre om şi Dumnezeu. Prin expresia *„dinte"* se sugerează legea talionului (ochi pentru ochi şi dinte pentru dinte), anterioară creştinismului, care a premers Legea Iubirii.

Smerenia, cumpătarea, modestia, buna-cuviință, blândețea, curățenia, hărnicia au caracterizat întotdeauna conduita poporului român. El se

mulțumește cu puțin, îi iartă pe cei ce-l nedreptățesc: *„Nu cerem nimănuia nimic“*. Legea ospeției este păstrată ca o datină a poporului român: *„Aici şi pâinea, sarea noi o avem la masă / Căci ne-am făcut-o singuri, zidindu-ne o casă“*. Casa este un simbol al continuității. Pâinea şi sarea sunt simboluri ale vieții. Ideea continuității şi sugerarea tezelor etnogenezei sunt exprimate prin expresia *„stăpâni peste pământ“*.

Generația contemporană are misiunea de a continua o tradiție, de a lucra cu râvnă, cu spor pentru propăşirea țării. Este un mesaj realist, pragmatic, patriotic, militant.

c) Poezia *Noi* dă o imagine asupra stilului poetic, asupra universului poetic creat de Nichita Stănescu. El împleteşte firul elegiac cu interogația retorică, trăieşte istoria şi demersul în cunoaşterea lumii. Cuvântul devine un tezaur, în care găsim oglinda lumii interioare a poporului român.

Poezia este un tablou al sufletului național, o icoană a țării, o depăşire a limitelor, o continuare a tradiției poetice reprezentate de Ienăchiță Văcărescu, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu. Universul poetic se conturează ca un templu viu al neamului, o meditație care iese din perimetrul unei ordini interioare, unde caută să se înscrie în legile obiective ale lumii, este o pădure de simboluri. Este o imagine a aspirațiilor, este o prefigurare a posibilităților. Poezia trebuie să reprezinte momentul angajării într-un efort al omului şi al societății de a se depăşi, de a găsi un drum. Poetul îl sugerează prin simboluri, metafore, metonimii şi alegorii.

Stilul lui Nichita Stănescu este grav, eroic, direct dar şi insinuant, retoric dar şi rafinat, îngăduitor dar şi intolerant *(„suntem după nevoie şi lacrimă şi dinte“)*.

Poetul îşi propune să fie o conştiință națională, iar poezia este o emanație a acestei conştiințe, aşa cum au fost pentru universul poeziei româneşti Mihail Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu. El caută în teritoriile tainei adevărate, care dau sens poeziei, dar şi unitate stilului. El caută noi teritorii ale sensurilor şi surprinde prin noutatea expresiilor *(„Noi suntem semințe“, „universala boltă albastră“)*, dar şi claritatea mesajului patriotic.

Iubirea moşiei străbune răsare din stratul aparent simplu al cuvintelor simple, încălzind discret textul, ascunzând o sensibilitate şi o capacitate de transfigurare a realității într-un veşmânt cenuşiu al expresiilor cotidiene: *„Nu zicem rău de nimeni“, „stăpâni peste pământ“, „noi suntem în picioare“, „Aici şi pâinea, sarea noi o avem la masă“*.

Tragicul, sublimul, lupta lăuntrică, sacrificiul, culorile, istoria, omul, societatea sunt subtil sugerate la acest moment al bilanțului, când un neam ştie să uite marile nedreptăți ce i le-au făcut vecinii şi duşmanii, când ştie să-şi păstreze virtuțile fundamentale şi conştiința națională.

64. Nichita Stănescu — universul poetic

64.1. Iubirea — temă a universului poetic creat de Nichita Stănescu

a) geneza sentimentului de iubire: *Vârsta de aur a dragostei.*

b) ispitirea prin patimă a iubirii: *Leoaică tânără, iubirea*.

c) iubirea — legătură a poetului cu lumea: *Visul unei nopți de iarnă.*

d) iubirea — încercare de aderare la conceptul *carpe diem*: *În dulcele stil clasic*.

e) poezia — un mod de a transfigura iubita în iubire: *Evocare.*

f) iubirea — un mod de a păși pe drumul spre conștiința de sine: *Cântec.*

g) iubirea — o stare de conștiință în curs de formare: *Clar de inimă*.

h) sentimentul de iubire, prin sublimare, generează tristețea: *Trist cântec de dragoste*.

64.2. Evoluția eului — temă a universului poetic

a) unirea contrariilor generează arderea: *Elegia întâia.*

b) mitul — o punte între imagine și concept: *Elegia a doua, getica.*

c) contemplarea generează cunoașterea: *A treia elegie*.

d) sublimarea sentimentelor și miturilor generează stări de conștiință: *A patra elegie*.

e) conștientizarea este rezultată prin sublimări succesive: *A cincea elegie, A șasea elegie, A șaptea elegie, Elegia a opta, hiperboreeana.*

f) eliberarea sinelui, a spiritului este sensul vieții și al poeziei: *Elegia oului, a noua*.

g) identificarea cu sinele universal aduce o trăire a tuturor evenimentelor universului: *Elegia a zecea — Cina cea de taină.*

64.3. Conștiința — dimensiune a universului poetic

a) conștiința este starea măreață a sufletului: *Oda bucuriei.*

b) lupta pentru dobândirea conștiinței de sine este eroică: *Pierderea cunoștinței prin cunoaștere*.

c) conștiința este o dimensiune a sufletului: *Al meu suflet Psyhée.*

d) procesul de conștientizare este teritoriu al poeziei: *Frunză verde de albastru, Poezia*.

e) conștientizarea este o penetrare în interiorul cuvintelor: *Necuvintele.*

f) conștiința de sine este o integrare în conștiința universală: *Nimic nu este altceva*.

g) penetrarea sinelui este procesul de conștientizare: *Alunecarea gândului.*

64.4. Poetul şi poezia — temă a universului poetic

a) poetul este o conştiinţă naţională, poezia este o emanaţie a acestei conştiinţe: *Cu colţul inimii*.

b) poetul, poporul şi patria sunt identificate în planul conştiinţei naţionale: *Un pământ numit România, Patria.*

c) poetul este într-o permanentă luptă cu sine: *Lupta cu cele cinci elemente antiterestre*.

d) penetrarea în interiorul conştiinţei este o luptă cu trupul, cu lumea: *Lupta inimii cu sângele, Lupta ochiului cu privirea.*

e) poezia este militantă, dacă surprinde lupta pentru formarea conştiinţei: *Poetul ca şi soldatul*.

64.5. Ştiinţa — temă a universului poetic

a) poezia transferă în planul conştiinţei cuceririle ştiinţei: *Omul-fantă.*

b) ştiinţa este o creatoare de imagini poetice relative ale lumii: *Laus ptolemaei, Axios, Axios!*

c) numărul este poetic, fiindcă este ambiguu şi exact: *Matematica poetică.*

d) poezia, ca şi ştiinţa, caută adevărul: *Laus ptolemaei, Epica magna.*

e) ştiinţa este o coordonată a poeziei: *Contemplarea lumii din afara ei.*

f) poezia este adevărul ultim pe care-l caută ştiinţa: *Patru afirmaţii în sprijinul realului* în *Epica Magna*.

g) ştiinţa nu poate rezolva problematica omului: *Certarea lui Euclid*.

h) poezia este viaţa sufletului, omul însuşi: *Învăţăturile cuiva către fiul său*.

65. Marin Sorescu

Viaţa şi activitatea literară. S-a născut la 18 februarie 1936 în comuna Bulzeşti (Dolj). Face liceul la Predeal şi Facultatea de Filologie la Iaşi (1960). Debutează în 1957 la revista Viaţa studenţească, unde devine redactor. Va mai fi redactor la revistele Luceafărul şi Ramuri. Va primi premiul Uniunii Scriitorilor pentru poezie în 1965 şi pentru teatru în 1968, apoi premiul Academiei R.S. România, în 1970.

Va publica volume de versuri: „Poeme" (1965), „Singur printre poeţi" (1964), „Moartea ceasului" (1966), „Tinereţea lui Don Quijotte" (1968), „Tuşiţi" (1970), „Suflete bun la toate" (1972), „Astfel" (1973), „Norii" (1975), „Descântoteca" (1976), „Apă vie apă moartă" (1987), „La lilieci" (1972-78), „Fântâni în mare" (1982), „Ecuatorul şi polii" (1989), „Poezii alese de cenzură" (1991) care se vor adăuga la volumele „Unghi" (1970), „Poeme" (1967), „Poeme" (1976), „O aripă şi-un picior" (1970) „Unde

fugim de acasă?“ (1966), „Teoria sferelor de influență“ (1969), „Starea de destin“ (1976).

Piese de teatru: „Iona”, „Paraclisierul”, „Matca”, „Există nervi”, „Pluta Meduzei”, „Răceala”, „A treia țeapă”, „Vărul Shakespeare”.

Proză: „Viziunea vizuinii”, „Trei dinți din față”, „Insomnii. Microeseuri“ (1971).

A primit premiul internațional Herder.

65.1. Marin Sorescu — *Shakespeare*

Este o meditație pe tema *poetul şi poezia,* folosindu-se, ca pretext, creația lui Shakespeare, ai cărui eroi sunt vii. De fapt, este o *ars poetica* în manieră expresionistă, fiindcă Shakespeare este un erou arhetipal, care repetă actul arhetipal al creării lumii: *„Shakespeare a creat lumea în şapte zile“*. Poetul devine un demiurg, care imită crearea lumii de către Dumnezeu: *„În prima zi a creat cerul, munții şi prăpăstiile sufleteşti. / În ziua a doua a făcut râurile, mările, oceanele şi celelalte sentimente“*, deci printr-o profundă corelație între om şi univers.

Eroii creați de el: Hamlet, Othello, Iulius Cezar, Antoniu, Cleopatra, Ofelia, reprezintă stări sufletești, adică: Îndoiala, Gelozia, Mândria, Iubirea, care au un caracter arhetipal, fiindcă sugerează crearea universului uman. Procesul este continuat: *„În ziua a treia a strâns toți oamenii / Şi i-a învățat gusturile:/ Gustul fericirii, al iubirii, al deznădejdei / Gustul geloziei, al gloriei şi aşa mai departe“*. Gustul ironiei nu-l mai menționează, dar îl aplică criticilor: *„Creatorul i-a mângâiat pe cap cu compătimire / Şi le-a spus că nu le mai rămâne decât să se facă / Critici literari / Şi să-i conteste opera“*.

Dacă prin eroii arhetipali în împrejurări arhetipale se exprimă estetica expresionistă, la care Marin Sorescu a aderat, prin celelalte elemente arată influența altor programe estetice. Astfel, versurile: *„Ziua a patra şi a cincea le-a rezervat râsului, / A dat drumul clovnilor / Să facă tumbe / Şi i-a lăsat pe regi, pe împărați, / şi pe alți nefericiți să se distreze“*, dezvoltă conceptul de lume ca joc, din care se generează programul estetic al barocului.

Nonconformismul romantic, dar şi spiritul critic al scriitorului realist sunt sugerate prin versurile: *„În ziua a şasea a rezolvat unele probleme administrative / A pus la cale o furtună / Şi l-a învățat pe regele Lear / Cum trebuie să poarte coroana de paie / Mai rămăseseră câteva deşeuri de la facerea lumii / Şi l-a creat pe Richard al III-lea“*.

Parodia, ca procedeu, este redimensionată în final, când Shakespeare s-ar putea duce la teatru: *„Şi Shakespeare s-a gândit că după atâta trudă / Ar merita să vadă şi el un spectacol“*.

Ironia capătă, în final, nuanțe de umor negru: *„Dar mai întâi, fiindcă era peste măsură de istovit, / S-a dus să moară puțin“*.

65.2. Marin Sorescu — *Iona*

a) *Iona* este o parabolă, o meditație pe **tema** destinului, o tragicomedie simbolistă, un țipăt din adânc *(„de profundis clamavi“)*, care este mesajul sau **ideea**.

Subiectul este un motiv preluat din textul *Bibliei*. Iona refuză să ducă mesajul lui Dumnezeu în cetatea Ninive, adică să fie proroc. El caută să fugă în cetatea Tarsis pe o corabie. Se porneşte o furtună pe mare şi corabia este pe cale să se scufunde. Iona le spune corăbierilor adevărul şi aceştia îl aruncă în mare. Un chit, adică un peşte mare, l-a înghiţit şi Iona a stat trei zile şi trei nopți în chit. El s-a rugat lui Dumnezeu şi peştele l-a aruncat pe țărm. Ajuns în cetatea Ninive, el proroceşte că peste patruzeci de zile cetatea va fi distrusă din cauza păcatelor ei. Atunci locuitorii cetății Ninive au intrat toți în post şi în rugăciune, iar Dumnezeu s-a milostivit de ei, fiindcă s-au pocăit şi i-a iertat. Iona s-a întristat că prorocia lui nu s-a împlinit, dar Dumnezeu l-a mustrat pentru nesocotința lui.

Marin Sorescu foloseşte acest motiv biblic pentru a realiza o dramă existențialistă, încercând, ca şi Iona, să trezească o lume aflată la câțiva paşi de finalul prorocit prin *Apocalipsa* Sfântului Ioan. El trebuie să rostească țipătul, care să trezească conştiințele adormite de păcat, şi să salveze lumea. Dramaturgul, poetul este o conştiință, care are de rostit un mesaj esențial, de aceea piesa poate fi interpretată ca o *ars dramatica*.

b) Caracterul expresionist se defineşte, în primul rând, prin faptul că Iona este un erou arhetipal, care acționează în împrejurări arhetipale. El reprezintă voința lui Dumnezeu ca principiu. De aceea, fiindcă nu face voia sa, el devine actant în ipostaza de proroc.

Pescarul sugerează rolul pe care l-au avut apostolii, ucenicii, mucenicii, cuvioşii şi cuvioasele, ierarhii şi toți sfinții părinți, purtători de Dumnezeu, adică pe toți cei ce pescuiesc pentru Dumnezeu sufletele.

Iona este pescar, aşa cum îl vedem la începutul piesei cu undița în mână. Fiindcă fuge de misiunea sa, el devine un peşte, adică un păcătos, de aceea în piesă este înghițit succesiv de trei peşti. Aceasta este valorea cuvântului „peşte“ din monologul său, când spune: *„Noi peştii înotăm printre ele atât de repede, încât părem gălăgioşi.“* Împrejurarea este arhetipală: *„Visul nostru de aur este să înghițim una, bineînțeles pe cea mai mare. Ne punem în gând o fericire, o speranță, în sfârşit ceva frumos, dar peste câteva clipe observăm mirați că ni s-a terminat apa“*. Apa este un simbol al cunoaşterii, fiindcă în estetica expresionistă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de cunoaştere.

Subiectul reprezintă deci drumul de la cunoaştere la conştiință. Iona se caută pe sine şi se strigă, îşi strigă numele către mare, către sala plină de spectatori-peşti. Este înghițit succesiv de trei peşti, fiindcă în drumul spre cunoaşterea de sine sau spre conştiința de sine, ca şi Harap Alb, eroul lui Ion Creangă, el trebuie să ducă cele trei războaie: cu trupul, cu lumea şi cu demonii, să facă asceza trupului, a cuvântului şi a minții.

c) Cunoaşterea de sine este o problemă specifică teatrului de idei, a drumului spre conştiință, spre interior, spre a afla Adevărul, adică pe Dumnezeu-Cuvântul. De aceea spune: *„Ar trebui pus un grătar la intrarea în orice suflet"*. Acest grătar simbolic este asceza trupului, care să împiedice instinctele, poftele, patimile create de trup, să ajungă în suflet. În planul următor, al războiului cu lumea, grătarul înseamnă asceza cuvântului, a raporturilor cu lumea, înseamnă dorința de a avea valori materiale. Este maya, iluzia valorilor materiale pe care le creează demonul Mara. Sensul este obținerea virtuților, care, ca un grătar, transformă valorile materiale în valori spirituale: înțelepciunea, înțelegerea, buna-credință, cunoştința, sfatul, tăria, teama de Dumnezeu, adică atributele Duhului Sfânt.

Războiul al treilea este împotriva spiritului satanic, exprimat prin mânie, mândrie, zgârcenie, lăcomie, desfrânare, lene, invidie, care trebuiesc eliminate, substituite sau transformate în curățenie, cumpătare, smerenie, răbdare, blândețe, hărnicie, milostenie, credință, nădejde şi iubire creştină. Ele se dobândesc treptat prin tăierea voii proprii, şi nu cum spune Iona: *„Fac ce vreau. Vorbesc"*, deşi este în burta peştelui. Aşa şi omul, care este în burta păcatului, crede că are dreptul liberului arbitru, adică dreptul de a crede sau nu în Dumnezeu, de a lucra sau nu pentru Dumnezeu, de a face voia proprie şi nu voia lui Dumnezeu.

d) *Iona* este, de fapt, o meditație pe tema *fortuna labilis*, fiindcă eroul principal, aflat în interiorul peştelui, meditează: *„De ce oamenii îşi pierd timpul cu lucruri care nu le folosesc după moarte?"*. De aceea cântă pe melodia *Veşnica pomenire*, atunci când, în mod simbolic, peştişorii cad în burta peştelui, unde sunt mistuiți. Ținând un cuțit în mână, Iona meditează ca Hamlet la *a fi sau a nu fi* în varianta: *„Dacă mă sinucid?"*.

Meditația aflarea Adevărului este sensul dramei de idei. De aceea Iona are, ca şi eroii lui Camil Petrescu, gânduri vrednice de râs, îşi propune să construiască o bancă de lemn în mijlocul mării: *„Ar fi un lăcaş de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului"*.

Meditația se extinde de la raporturile dintre oameni la raporturile dintre peşti. Peştele, care-l înghite pe Iona, era pândit la rândul lui de un peşte mai mare, prilej pentru Iona să constate: *„Oamenii, mă rog, îşi poartă aşa ranchiună şi-o viață întreagă"*.

Simbolic, se pune problema naşterii spirituale. El vrea să iasă din hoitul hoiturilor, adică din viaţa socială. În mod simbolic, vede doi pescari cu bârne în spate, fiindcă îşi duc bârna din ochi. Aceştia sunt cei care în loc să se vadă pe sine, îi judecă pe alţii. Pentru Sorescu, care-i consideră tâlharii simbolici de lângă crucea Mântuitorului, sunt un pretext pentru ironie, fiindcă sunt puşi la treabă, ca să-şi agonisească o bucată de pâine. Ironia vizează o meditaţie asupra funcţiilor pierzătoare de suflet. Meditaţia pe tema mumelor vizează cea de a doua naştere. Ca şi Faust al lui Goethe, Iona coboară până la mume, adică la sensul mitului Pământul-Mumă — Geea — zeiţa primordială. Se pune problema renaşterilor, vede sute de ochi ale viitorilor peşti, ca semn al conştientizării. Sparge cu un cuţit burta chitului, iese pe malul mării şi constată că are barbă ca pustnicii, ca semn că a ajuns la bătrâneţe, dar şi că a ieşit din păcat.

e) Credinţa ca esenţă a personalităţii umane este sensul meditaţiilor lui Iona. El constată o serie de obstacole în calea renaşterii, a învierii sale din morţi: *„Sunt ca un Dumnezeu, care nu poate învia"*. Credinţa duce la învierea din morţi. Iona vrea să dobândească această înviere, spre a le da oamenilor lumina credinţei în viaţa cea veşnică: *„Acuş-acuş or să înflorească lespezile mormântului ca petalele unui nufăr şi mortul va învia, cum e şi firesc, după atâta aşteptare a omenirii şi se va înălţa la cer, dându-ne şi nouă un exemplu luminos"*. Lumea aşteaptă un miracol de la scriitor *„un exemplu de înviere"*. El însă nu poate răzbi până la ei, nu mai are puterea să strige: *„oameni buni, învierea se amână!"*. Este un mod simbolic de a spune că sfârşitul fiarei roşii, a societăţii ateist-comuniste, a ucenicilor lui anticrist, a ucigaşilor şi tâlharilor, a morţii n-a venit.

Iona uită trecutul, nu şi-l mai poate reaminti, fiindcă sublimarea cunoaşterii duce la conştiinţa de sine: *„Încearcă să-ţi reaminteşti măcar ceva";* îşi spune sieşi. Ajunge la paradoxul lui Socrate: *„Eu ştiu că nu ştiu, ei nu ştiu că nu ştiu"*.

Îşi aminteşte de numele de Iona, ca de un alter ego, ca o sosie, totul se inversează: *„Totul e invers"*. Sensul simbolic al sinuciderii este sfâşierea carcasei eului biologic spre a dobândi cunoaşterea de sine, obiectiv al expresionismului *„Răzbim noi cumva la lumină"*. Realitatea cunoscută prin simţuri este înşelătoare. Adevărul, lumina sunt dincolo de ea.

65.3. Marin Sorescu — *Răceala*

a) *Răceala* este o parodie tragică pe **tema** luptei pentru apărarea fiinţei naţionale şi pentru afirmarea conştiinţei naţionale, dar, în acelaşi timp, o meditaţie pe tema *fortuna labilis*, care se extinde asupra destinului naţional.

Subiectul este o reinterpretare a faptului istoric, aşa cum o face Friederick Durenmatt în *Romulus cel Mare*, adică obiectivându-se prin ironie de tragicul ce domină viaţa, istoria, destinul.

Planul tragicului priveşte tabăra română, care luptă în timpul lui Vlad Ţepeş împotriva năvălitorilor turci. Vlad Ţepeş nu este prezent, nu apare ca personaj, dar este peste tot, sugerând faptul că el este conştiinţa naţională. De aceea oştenii săi, ca Toma, Papuc, se răcesc, nu mor, în sensul că devin componenţi ai conştiinţei naţionale. Cuvântul *răceala* din titlu este, de fapt, cuvântul-cheie, fiindcă are la bază analogia psihe (spirit) — psihon (rece), pe care o găsim şi la Eminescu *(„Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor şi rece“)*. *„Toma se răceşte“* pentru a reînvia în momentul când comandamentele sociale o cer.

Lupta se dă între un Mahomed al II-lea concret, violent, brutal, ucigaş, real şi un Vlad Ţepeş simbolic, sugerat, prezent peste tot, dar invizibil de fapt. Vlad Ţepeş duce un război de guerilă, atacă grupurile răzleţe de turci, le distruge şi se retrage. Se îmbracă turceşte împreună cu alţi oşteni, pătrund noaptea în tabăra turcă şi-i determină pe turci să se bată între ei după ce el se retrage. Când eroii părăsesc scena sub pretextul că sunt răciţi, înţelegem că ei au devenit entităţi spirituale. Planul tragic istoric, construit pe conceptul de conştiinţă naţională, priveşte tabăra română, luptând pentru apărarea destinului naţional.

Planul comic, al farsei, este al taberei turceşti, unde avem conceptul de hazard ca principiu de viaţă al unui imperiu satanic, construit pe jaf, minciună, crime şi silnicii.

Mahomed al II-lea face pe umanistul, dă legi, scrie versuri, după ce a măcelărit cu bestialitate Bizanţul. El duce, într-o cuşcă, un grup de actori, care joacă mereu aceeaşi piesă: *„Serile cădea Bizanţul“*, fiindcă familia regală, pe care o măcelărise, nu mai putea s-o învie. La intervenţia paşei de Vidin, pe care-l mutilează, fiindcă are îndrăzneala să-i spună adevărul, Mahomed al II-lea îşi schimbă masca şi redevine cinic, violent, ucigaş.

El este diavolul cu chip de om, imagine concretă a islamismului, care-şi ascunde sub violenţă infirmitatea intelectuală. El se face că *„botează“* pe unul din actorii care jucau farsa familiei regale din Bizanţ, adică îl îneacă, sugrumându-l într-o cristelniţă, spre a-şi bate joc, în mod satanic, de botezul creştin ortodox.

Mesajul piesei este patriotic, în sensul că destinul naţional creştin ortodox nu poate fi înfrânt nici prin vicleniile ucenicilor satanei, nici prin violenţa ucigaşilor.

b) Teatrul lui Marin Sorescu este profund expresionist, de problematică, şi foloseşte parodia în farsa actorilor care joacă rolul familiei regale, şi paradoxul când, deşi nu se arată, Vlad Ţepeş îl loveşte pe Mahomed al II-lea şi obţine, printr-un război de guerilă, o victorie împotriva unei armate foarte puternice.

În *Paraclisierul,* avem o piesă simbolistă, fiindcă paraclisierul unei biserici, erou-simbol sugerând omul, caută să afume cu o lumânare pereții și frescele unei biserici, ca și cum patina vremii ar face-o mult mai interesantă. Tot astfel, omul de-a lungul vieții cu faptele, gândurile și cuvintele lui păcătoase afumă pereții bisericii sufletului.

În *Matca,* diluviul, inundațiile mari din 1970-1971 îi sugerează autorului modul în care se face *„spălarea", „purificarea"* prin necazuri a sufletului înnegrit de păcate.

În *A treia țeapă,* se sugerează că, de fapt, conștiința este judecătorul nostru lăuntric și ea este tratată simbolic prin felul în care Vlad Țepeș pune, în mod simbolic, a treia țeapă pentru el, dacă va greși. Cei doi pedepsiți, un turc și un român, se consideră nedreptățiți, deși unul era spion, iar celălalt dezertor, adică trădători, dușmani ai țării.

Marin Sorescu realizează o dramaturgie și o poezie de problematică, reprezentând în planul estetic o sinteză de expresionism, simbolism, romantism, realism și clasicism.

65.4. Marin Sorescu — *Astfel*

a) Poezia *Astfel* de Marin Sorescu este o meditație pe *tema* destinului *(fortuna labilis)* nostru național. *Ideea* este că românii au o adâncă rădăcină, înfiptă în spațiul carpato-dunărean sau, altfel spus, ideea este a profundei unități dintre poet, popor și patrie. Această idee îl așază în continuitatea poeziei de specific național, reprezentată de Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, George Coșbuc, Octavian Goga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu.

Tezele etnogenezei sunt subtil sugerate. Astfel, ideea continuității românilor în Dacia vizează un trecut înaintea venirii romanilor și anume venirea oștilor lui Darius: *„Pierdut cândva de oastea lui Darius"*. Privite din depărtare, evenimentele apar într-o altă perspectivă. Invaziile dușmane, ca cea a lui Darius, împăratul perșilor, a lui Alexandru Macedon, a turcilor și tătarilor, a slavilor, ungurilor, pecenegilor, cumanilor, goților, a tuturor popoarelor migratoare, arată un destin exprimat metaforic în versul: *„Devine pașnică recoltă"*. Acest destin benefic trebuie înțeles în sensul că permanentele lupte pentru apărarea ființei naționale au ținut trează conștiința națională. Românii au trebuit permanent să-și afirme această conștiință națională printr-un sacrificiu de mare amplitudine, exprimat simbolic prin *„arcul Carpaților"*. În același timp, înălțimea aspirațiilor naționale este sugerată prin expresia *„putem visa până la Luceafăr"*.

Miracolul supraviețuirii poporului român în aceste condiții istorice, în care alte popoare ar fi dispărut, constituie o idee fundamentală a poeziei, exprimată în fragmentul al treilea al textului: *„Astfel atenți / La tot și la toate, / Am învățat mereu / Să fim veșnici"*.

Se exprimă, prin această poezie, calitățile fundamentale ale poporului român dovedite prin încercările grele ale istoriei sale frământate: vitejia, curajul, cinstea, cumpătarea, hărnicia, mila, blândețea, curățenia, bogăția spirituală, spiritul de sacrificiu, noblețea, calități sugerate de versurile: *„Cu capul pe bogățiile noastre / De uraniu şi aur“*. Bogățiile noastre nu sunt doar cele materiale, ci mai ales cele spirituale.

Poezia este rodul unei meditații adânci asupra destinului poporului român, privind procesul de trecere prin istorie cu seninătate, detaşare, echilibru şi armonie, fără a exprima ura firească împotriva duşmanilor, fără a fi deznădăjduit, fără dorință de răzbunare. Este, în această decantare a concluziilor, o armonie şi un echilibru interior, care rezultă din tăria spirituală, din conştiința națională, din încrederea în biruința definitivă a destinului nostru național.

b) Stilul lui Marin Sorescu este lapidar, ironic, nuanțat, concentrat, sugestiv, simplu, enunțiativ, echilibrat, alegoric.

Adverbul „astfel“, care devine titlu, are virtuți calificative, dar şi conclusive. El are rolul de a declanşa, încă din titlul poeziei, o trezire a atenției cititorului, ca o concluzie a concluziei, ca un început al unei argumentații, fiind de fapt cuvântul-cheie al poeziei.

Prefigurarea lapidară a spațiului carpato-dunărean se realizează prin imaginea creată de expresia *„arcul Carpaților“*, a conştiinței naționale, reprezentată de Eminescu; se face prin simbolul *„luceafăr“*; bogăția noastră spirituală este sugerată prin simbolurile *„uraniu“* şi *„aur“*; rodul îmbelşugat al neamului românesc este redat prin *„holdele din Bărăgan“*; istoria frământată este reprezentată *„prin oastea lui Darius“*, ceea ce arată varietatea mijloacelor stilistice pe care le utilizează poetul: simbolul, metafora, metonimia, alegoria.

Ironia, ca trăsătură a stilului lui Marin Sorescu,este nuanțată. Astfel, înhumarea duşmanilor năvălitori devine un semn de rodnicie pentru pământul românesc: *„Am ştiut că tot ce ne calcă pământul / Devine paşnică recoltă“*.

Decantarea şi concentrarea se resimt mai ales în ultimele versuri, când autorul sugerează modul în care s-a cristalizat conceptul de armonie şi echilibru al poporului român, ca mod superior de a înțelege lumea, istoria şi viața: *„Astfel atenți / La tot şi la toate, / Am învățat mereu / Să fim veşnici“*.

Simplitatea acestor versuri sintetizează concluziile poetului, care devine, astfel, un exponent al conştiinței naționale, iar poezia un mod de afirmare a acesteia.

Alegoria subtilă a textului are un sens adânc de cunoaştere, de dobândire a înțelepciunii. De aceea, în interpretarea textului, versul *„Am ştiut“* devine un nucleu în jurul căruia se concentrează toate simbolurile

fragmentului al doilea. El sintetizează un proces istoric, iar concluzia care se desprinde este că istoria ce ne-am făurit-o şi care ne-a făurit, ne proiectează prin sacrificiile imense făcute dincolo de pragul existenței, în eternitate.

66. Orientări, tendințe, coordonate şi realizări în poezia românească contemporană

Coordonatele şi orientările esențiale ale secolului al XIX-lea sunt continuate şi amplificate în poezia secolului al XX-lea. Astfel, poezia şi literatura de factură encomiastică, de laudă a Domnului Ceresc sau a domnului pământesc, continuă cea mai veche tradiție, care începe cu Sfinții Ioan Cassian, Niceta Remesianul, Dionisie Exiguul. Această laudă o vom găsi în poezia veche românească, la mitropolitul Dosoftei, dar şi la generația de la 1848, reprezentată de Grigore Alexandrescu (*Umbra lui Mircea. La Cozia*), Alecu Russo (*Cântarea României*), Dimitrie Bolintineanu (*Legende istorice*), Vasile Alecsandri (*Legende*), Mihail Eminescu (*Rugăciune, Răsai asupra mea...*), George Coşbuc. Această orientare va fi prezentă în poezia secolului al XX-lea prin: Octavian Goga (*Rugăciune*), Tudor Arghezi (*Psalmi,*), Vasile Voiculescu (*Călătorie spre locul inimii*), Nechifor Crainic, Vasile Militaru (*Divina Zidire*), Ioanid Romanescu (*Paradisul*), Ion Alexandru, Nicolae Ionel.

Forma cea mai denaturată a acestei poezii de laudă o va reprezenta, după cel de-al doilea război mondial, poezia partinică sau de comandă socială, în care mercenarii idolatriei comuniste se închinau la fiara roşie reprezentată de Stalin, Lenin, Ceauşescu. Cei mai zeloşi, în acest sens, au fost: Dan Deşliu, Alexandru Toma, Mihai Beniuc, Maria Banuş, Victor Tulbure, Veronica Porumbacu, Adrian Păunescu.

Poezia de specific național a fost promovată de revistele de la Iaşi: *Dacia literară, Convorbiri literare, Viața Românească*. La această coordonată s-au raliat în întregime poeții secolului al XIX-lea: Grigore Alexandrescu, Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Dimitrie Bolintineanu, Mihail Eminescu, George Coşbuc. Această orientare esențială a poeziei româneşti a fost reprezentată în secolul al XX-lea de: Octavian Goga, Lucian Blaga, Ion Barbu, Ion Pillat. În perioada proletcultistă, acest filon a fost strangulat, fiindcă se urmărea deznaționalizarea prin internaționalismul sionisto-comunist. Vom găsi elemente ale specificului național la: Magda Isanos, Nicolae Labiş (*Miorița, Meşterul*), Nichita Stănescu, Ana Blandiana, Ion Alexandru, Cezar Ivănescu (*Doina*). Această orientare este cel mai bine reprezentată în literatura noastră de la sfârşitul secolului al XX-

lea de Fratele Emilian de la Neamț, în *Legea Iubirii*, mai ales în ciclul *Doinele dorului*.

Poezia modernistă este promovată în secolul al XIX-lea de Alexandru Macedonski, de poezia simbolistă reprezentată de Dimitrie Anghel, Ion Minulescu, Iuliu Cezar Săvescu, Emil Isac, în secolul al XX-lea de Lucian Blaga, Ion Barbu, Tudor Arghezi, Tristan Tzara, Nichita Stănescu, Marin Sorescu. Această poezie de factură modernistă formează axul central pentru generația postdecembristă, de la sfârșitul secolului al XX-lea, generație care cuprinde un număr foarte mare de poeți pe lângă cei menționați până acum, a căror simplă înșirare arată ce dificultate de ierarhizare poate întâmpina cel ce caută să traseze coordonate, tendințe și orientări într-o asemenea diversitate. Menționăm dintre aceste condeie pe:Nichita Danilov, Emil Brumaru, Daniel Turcea, Dan Laurențiu, Virgil Manolescu, Casian Maria Spiridon, Lucian Vasiliu, Ovidiu Genaru, Cristian Simionescu, Aurel Ştefanachi, Nicolae Panaite, Daniel Corbu, Adrian Aluigheorghe, Gelu Dorian, Florin Iaru, Liviu Ioan Stoiciu, Traian Coşovei, Mariana Marin, Mircea Cărtărăscu, Cristian Şişman, Ion Mureşan, Dan Damaschin, George Vulturescu, Ioan Pintea, Ion Mircea și alții.

66.1. Ştefan Augustin Doinaş — *Mistrețul cu colți de argint*

Balada *Mistrețul cu colți de argint* este expresionistă, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de cunoaştere. Ea poate fi interpretată ca o *ars poetica*, fiindcă, în mod simbolic, subiectul îl formează poetul şi poezia şi exprimă programul estetic al autorului.

Prințul din Levant este un erou arhetipal în împrejurări arhetipale; este cunoscătorul aflat pe drumul inițierii spre conştiința de sine. În acest sens, codrul este labirintul lumii, iar cărarea — drumul prin labirint. Prințul este din Levant, deci din Țara Sfântă, şi sensul vânătorii este aflarea adevărului. El ocoleşte vicleniile lumii (vulpile roşii), laşitățile şi laşii (iepurii), cruzimea şi violența (linxul), teama şi fricoşii (căprioara), pentru a depăşi limitele interioare şi exterioare, pentru a penetra formele: *„scorburi ascunse“*, *„iarba foşnind sub copaci“, „apa jucând sub copaci“*, spre a descoperi şi distruge răul care ascunde adevărul, *„mistrețul cu colți de argint“*.

Războiul simbolic şi arhetipal cu trupul, cu lumea şi cu demonii este sugerat prin ocolirea vulpilor, iepurilor, linxului şi urmărirea răului ca principiu, adică demonul ascuns în simbolul mistrețului.

La nivelul principiilor, Adevărul presupune şi celelalte principii ale lui Platon: Binele, Legea, Frumosul, Armonia (Necontradicția). Acolo unde slujitorul nu vede decât iarba, apa sau luna, adică forma, fiindcă are ochii minții acoperiți de orgoliu *„zâmbind cu dispreț“*, prințul din Levant, poetul, cunoscătorul, penetrează Adevărul, fiindcă are ochii conştiinței deschişi. El

priveşte printre arbori (metonimie a oamenilor pe baza analogiei om–pom), trece prin codru (adică prin societate, lume), atent la culori, adică la sensuri, la valori. El nu le acordă atenţie nici viclenilor (vulpilor), nici laşilor (iepurilor), nici fecioarelor (căprioarei), nici cinicilor (linxului) şi foloseşte cele trei săgeţi de lemn, de fier şi de foc.

Săgeata de lemn înseamnă înfrângerea patimilor trupului, adică depăşirea sistemului subconştientului: instincte, sentimente, tendinţe, reflexe, amintiri, vise.

A doua etapă este a pădurii de ulmi, sugerând categoriile şi oamenii care reprezintă sistemul voinţei: credinţe, opţiuni, hotărâri, convingeri, aspiraţii, care sunt tari ca fierul, de aceea trebuiesc lovite cu săgeata de fier, simbol al sublimării. Sublimarea, prin renunţare, a raporturilor cu lumea ostilă drumului sufletului spre Dumnezeu, spre conştiinţă, spre sfinţire, spre desăvârşire, spre cer, spre bine, spre Adevăr este decisivă.

Al treilea război se realizează sub brazi, adică mai sus, pe munte. Bradul este un simbol al mitului, al modelului cosmic. Săgeata de foc duce la sublimarea categoriilor noetice şi apar elementele conştiinţei prin simbolul *luna,* dar şi *izvorul.* Aplecat asupra izvorului, simbol al conştiinţei de sine, prinţul din Levant se cunoaşte pe sine, adică penetrează nivelul conştiinţei de sine. În acest moment se produce atacul forţelor răului ostile eliberării sufletului, simbolizate prin mistreţul cu colţi de argint, care sugerează demonul.

Moartea prinţului din Levant, ca şi cea a lui Singfried din *Nibelungenlied,* sau a lui Narcis din mitologia greacă, este arhetipală. Dincolo de limita aceasta se trece doar părăsind lumea materială, trupul, moment care simbolic este sugerat de versul: *„Pasăre neagră stă-n lună şi plânge“*.

Sunetul cornului anunţă această chemare romantică a unui mesager din cer, cunoaşterea adevărului, ultim sens al esteticii expresioniste. Cornul prefigurează mesajul, strigătul esenţial, expresionist. Este o influenţă a poeziei germane asupra poeziei lui Ştefan Augustin Doinaş, în timp ce elementele specificului naţional sunt mai puţin evidente.

66.2. Ştefan Augustin Doinaş — *Măşti*

Poezia *Măşti* este o meditaţie asupra condiţiei omului în general, a poetului şi poeziei în sens estetic, ca o încercare de a le înţelege din unghiul programului estetic al barocului. De aceea eroii mimează viaţa ca nişte actori şi sunt structuraţi pe conceptul de lume ca joc. Măştile, cea comică şi cea tragică, sunt simbolul artei dramatice. Poetul este cel ce interpretează un rol de-a iubirea: *„Aici am stat cândva, pe la amiaz/ Cu măştile iubirii pe obraz“,* purtând el şi, probabil iubita, măştile, care râd, fiindcă trăiesc bucuria tinereţii şi li se pare că lumea este *„cerul ce-şi scotea din slavă zeii*

ca nişte-nchipuiri ale scânteii", fiindcă iubirea transfigurează realitatea, care este tragică. De aceea zeii par a privi acest spectacol al vieții: *„În semicerc, pe trepte, brazi, goruni/ Zvâcnind din svelte busturi de nebuni"*, ascund în elementele naturii *„Privea din verde marmură firavă/ Mişcarea noastră plină de otravă"*. Zeul, arlechinul, nebunul, actorul,mimul, clovnul, masca sunt eroi specifici ai barocului. Ca în teatrul antic, unde spectacolele aveau loc într-un amfiteatru, *„întreaga lume este un teatru unde se joacă jocul vieții şi al morții, de aceea mişcarea noastră", „adică viața e plină de otravă"*, fiindcă are în ea moartea.

Oamenii sunt doar cei ce împlinesc voința zeilor, voință care ia în mod simbolic forma *„vântului"* cosmic: *„Un vânt umblat cânta necontenit/ voința zeilor cu glas mărit"*. El face *„ca lumea, pădurea"* să fie *„plină de săruturi noi"*, de *„izvoare de alean"*, oftaturi şi tristeți. Oamenii, *„popor de sclavi cu umerii-ntre stele"*, poartă *„măştile grele"*, care *„nu se deslipeau de pe figuri"*, fiindcă ei se identifică cu rolul hărăzit lor prin destin, *„aşa cum era piesa"*: *„Natura niciodată obosită/ cernea-n amurguri piesa ca prin sită",* pe care o priveau zeii: *„priviți, din semicerc înalt, de zei"*.

Sensul barocului este aspirația la suprauman şi de aceea, după acest prim joc, cum îl descrie Ion Barbu în *Ritmuri pentru nunțile necesare*, urmează altul mai subtil, când măştile se dovedeau subțiri şi sufletul rănit de presimțiri, când este o altă vârstă, o altă înțelegere, nu aceea de a duce războiul cu trupul, ci de a duce războiul cu lumea. De aceea *„cădeau desprinse din extaze,/ acele măşti de patimă şi raze"*.

Finalul este tragic şi vizează exprimarea mesajului prin concepția de *fortuna labilis: „În ceasul clarobscur, primăvăratic,/ copacii nalți scurmau în cer jaratic",* adică metaforic a venit noaptea, *„sfârşitul zilei vieții, când zeii mari cu toga la călcâi/ Se depărtau degrabă cei dintâi"*. Omul este comparat cu *„o meduză"*, îşi pierde conştiința, *„lumină stranie, infuză"* şi scoate un alt sunet jalnic, care este plin de vocale noi, sunet ce *„va fi repetat de un ecou târziu, tăiat în patru,/ ca-ntr-un imens şi gol amfiteatru"*. Acest ecou sonor în mijlocul universului este, de fapt, conceptul despre poet şi poezie, exprimat de Victor Hugo şi reluat într-o manieră poetică de Ştefan Augustin Doinaş.

Imaginarul structural, proporțiile uriaşe, bogăția ornamentelor, ascunderea realității, iluzia, retorismul, clarobscurul (lumina stranie, infuză), rafinamentul decorativ, impresia, spectacolul, conceptul de *fortuna labilis*, asociat cu cel de *hybris* de strălucire, care să acopere condiția precară a omului, să o ascundă, fac parte din recuzita programului estetic al barocului, ca model estetic complementar al clasicismului. De aici prezența zeilor, amfiteatrul, toga ce-o poartă zeii, modelul clasicist.

66.3. Nicolae Labiş — *Meşterul*

a) Poezia *Meşterul* are ca temă motivul jertfei pentru creaţie, cuprins în *Legenda Mănăstirii Argeşului. Ideea* este că artistul plămădeşte conştiinţa naţională, o exprimă prin creaţia sa şi plăteşte cu sacrificul propriei sale vieţi această slujbă făcută pentru Dumnezeu şi pentru mântuirea neamului său. Poetul reia elementele narative ale baladei, dându-le sensuri noi prin imagini simbolice, spre a exprima, de fapt, concepţia sa despre poet şi poezie.

Transformarea Meşterului Manole în fântână *(„Meşter valah, azi nume de fântână")* ne apare ca o împlinire a cuvântului Domnului Iisus Hristos din Sfânta Evanghelie: *„Şi voi face din pântecul lui un izvor de apă vie"*. Există în baladă o profundă înţelegere a destinului uman, a vieţii, a sensului ei major, fiindcă omul trebuie să zidească în sine o biserică a sufletului, din care ca dintr-o crisalidă un fluture, sau ca dintr-un ou să zboare pasărea măiastră a sufletului, un înger de lumină, care să zboare spre cer: *„Păreai atât de neînvins sub nor,/ Încât cu slabe aripi de şindrilă/ Ai fi putut spre alte zări să zbori"*. Dar el, artistul, poetul, se sacrifică pe sine spre a exprima conştiinţa naţională şi creştină a neamului său: *„Dar dragostea pământului şi-a ţării/ Te-a prăvălit pe câmpul fumuriu,/ Ca să ţâşneşti în veci de veci, fântână,/ De jertfă şi de cântec pururi viu"/*. De aceea această curgere în timp a izvorului conştiinţei naţionale s-a făcut neîntrerupt prin Biserica Ortodoxă: *„Fântâna curge-n brazde şi-n ulcioare, / Fără odihnă,/ fără uitare,/ fără somn"*. Acest mesaj profund naţional al poeziei se împleteşte cu cel artistic în sensul că arta în general şi poezia în special trebuie să aibă un profund specific naţional atât în formă, cât şi în conţinut: *„Visai să vezi sub bolţile rotunde/ Şi-n fumul pâlpâit de lumânări,/ Pe lemnul zugrăvit cu lut şi soare /Chipul pălmaşilor acestei ţări"*.

Metaforic, mănăstirea, ca şi poezia, este o floare a spiritului naţional: *„Un om bărbos ţinea o floare albă/ În aspre palme, mângâind-o blând.../ Căzut în iarbă şi secat de vlagă,/ O doină tristă îngâna în gând"*. Acest specific naţional este condensat în cuvintele „doină" şi „dor:" *„Şi-un dor tulburător te-ncinse/ Lui să-i închini nemaivăzut altar,/ Să stea pe plaiul aspru, precum floarea/ În palme bătucite de plugar"*.

b) Interpretarea poeziei ca o *ars poetica* ar justifica aşezarea ei la începutul volumului *Primele iubiri* şi ar pune în faţa cititorului următoarele idei:

— Poetul este un reprezentant al conştiinţei naţionale, iar poezia o emanaţie, o exprimare a ei: *„Un om bărbos ţinea o floare albă"*.

— Poetul este un creator, un izvor de valori spirituale, iar poezia este o trăire a acestor valori ale spiritului, o dăruire a lor: *„Meşter valah, azi nume*

de fântână“, „Fântâna curge-n brazde şi-n ulcioare,/ Fără odihnă,/ fără uitare,/ fără somn“.

— Poetul este un mit, poezia este o legendă care curge necontenit.

— Poetul este un patriot, iar poezia — un mesaj al dragostei faţă de ţară:

„Dar dragostea pământului şi-a ţării/ Te-a prăvălit pe câmpul fumuriu,/ Ca să ţâşneşti în veci de veci, fântână,/ De jertfă şi de cântec pururi viu.”

— Poetul este cel ce se sacrifică pe sine, iar poezia este rezultatul sacrificiului său: *„Tot ce-ai putut, plătind din tine, da“.*

— Poetul este o conştiinţă estetică, poezia este unicitatea actului de creaţie: *„Rugul unic suit pe jertfa ta“.*

— Poetul este un înger sau un Icar, poezia este zborul spre cer:

„Încât cu slabe aripi de şindrilă/ Ai fi putut spre alte zări să zbori“.

— Poetul este un generos care-şi dăruieşte, asemeni lui Danco, inima sa, iar poezia este lumina, farul din întuneric care luminează drumul omenirii: *„Tu ţi-ai strivit sub talpa mănăstirii/ Inima ta, / tot ce-ai avut al tău“.*

— Poetul este un rapsod, un cântăreţ al neamului, iar poezia este doina sufletului românesc: *„O doină tristă îngâna în gând. / Priveai. Şi-un dor tulburător te-ncinse“.*

Nicolae Labiş menţine, în perioada de prigonire a spiritului naţional, filonul poeziei de specific naţional.

66.4. Nicolae Labiş — *Moartea căprioarei*

a) *Moartea căprioarei* este o replică la povestirea lui Mihail Sadoveanu *În pădurea Petrişorului*, fiindcă la Nicolae Labiş căprioara devine un simbol cu o încărcătură semantică deosebită. Dacă la Mihail Sadoveanu căprioara rămânea o delicată fiinţă a naturii, la Nicolae Labiş ea devine universul copilăriei, lumea ca mit *(„Mi se părea că trăiesc un mit/ Cu fata prefăcută-n căprioară”)*. De aici valorile pe care poetul le atribuie acestui simbol, fiindcă ea devine: frumoasa lumii *(„Frumoasă jertfă a pădurii mele!”)*, gingăşia *(„Privind în jur c-un fel de teamă”)*, delicateţea *(„Şi nările-i subţiri înfiorară apa”)*, inocenţa *(„Sticlea în ochii-i umezi ceva nelămurit”)*, sufletul *(„O pasăre albastră zvâcnise dintre ramuri”)*; este viaţa *(„Şi viaţa căprioarei spre zările târzii/ Zburase lin, cu ţipăt, ca păsările toamna”)*, existenţa *(„Mi-a şuierat cu bucurie: — Avem carne!”)*.

Evenimentul autobiografic se interferează cu motivul sadovenian. Poetul, în ipostaza de copil, îşi însoţeşte tatăl la o vânătoare ilegală, determinată de condiţiile foarte grele ale luptei pentru existenţă. Seceta din 1946 determinase pe mulţi să caute resurse de hrană. De aceea poetul precizează că: *„Dar legea ni-i deşartă şi străină/ Când viaţa-n noi cu greu*

se mai anină,/ Iar datina şi mila sunt deşarte,/ Când soru-mea-i flămândă, bolnavă şi pe moarte", ceea ce arată starea familiei şi motivația actului vânătorii. De aceea lumea îi apare copilului ostilă: *„Păşesc ca pe-o altă/ Planetă, imensă, străină şi grea"*, fiindcă este dominată de spectrul morții: *„Seceta a ucis orice boare de vânt"*. Soarele, generator al vieții, are aceeaşi soartă: *„Soarele s-a topit şi a curs pe pământ"*. Din cauză că sunt uscate pădurile, iau foc uşor: *„Peste păduri tot mai des focuri, focuri,/ Dansează sălbatice, satanice jocuri"*. Această atmosferă sumbră este sugerată prin versuri ca: *„Ce-ngrozitoare înserare pluteşte-n univers!/ Pe zare curge sânge şi pieptul mi-i roşu, de parcă/ Mâinile pline de sânge pe piept mi le-am şters"*.

Se prefigurează astfel destinul tragic al căprioarei, care devine: *„Frumoasă jertfă a pădurii mele"*. Pădurea, ca într-un ecou mioritic, devine un altar: *„Ca pe-un altar ard ferigi cu flăcări vineții"*, impresionând în adânc ca o prevestire de destin conştiința copilului, care trăieşte drama desprinderii de lumea mitului, de universul copilăriei, aşa cum o vom găsi la Ion Barbu în *După melci*. Căprioara devine un mit, o eroină din basmele copilăriei: *„Mi se părea că trăiesc un mit/ Cu fata prefăcută-n căprioară"*.

Momentul morții este dramatizat şi amplificat ca un moment de importanță cosmică, fiindcă angajează universul interior al poetului: *„Dar văile vuiră. Căzută în genunchi/ Îşi ridicase capul, îl clătină spre stele,/ Îl prăvăli apoi, stărnind pe apă/ Fugare roiuri negre de mărgele"*.

Poezia este o elegie, în care elementele romantice se interferează cu cele realiste, fiindcă tema, eroii, subiectul sunt structurate pe afect, pe conceptul de lume ca univers al mitului, dar şi pe conceptul de lume ca univers social-uman *(„fata prefăcută-n căprioară", „ — Avem carne!", „Mănânc şi plâng")*. Sentimentul de vinovăție este trăit intens de copil: *„Tu iartă-mă, fecioară, tu căprioara mea"*, fiindcă în loc să o apere, el a participat la uciderea ei, de aceea tristețea lui devine durere *(„Umbroşii ochi trist străjuiți de coarne", „Mănânc şi plâng")*.

b) *Moartea căprioarei* este o *ars poetica,* un testament spiritual al poetului, care va avea un destin tragic, prefigurat parcă prin această poezie. Dimensiunea realistă este exprimată prin imaginea tatălui vânător, prin contextul social-istoric, creat de seceta din vara anului 1946. Tema este realistă, sugerând corelații la Mihail Sadoveanu sau Alexandru Odobescu, dar la Nicolae Labiş ea îmbracă masca tragicului: *„Vânătoarea foametei în munții Carpați"*. Strident este sentimentul bucuriei tatălui din: *„ — Avem carne!"*, într-un contrast afectiv cu sentimentul de tristețe, dar şi de durere al copilului. Aceste sentimente trăite de copil fac ca tema, ideea, subiectul, eroii să aibă şi o dimensiune romantică.

Evaziunea în natură: *„Mă iau după tata la deal printre târşuri“* se asociază cu mitul comuniunii dintre om şi natură într-o variantă ostilă: *„Şi brazii mă zgârie, răi şi uscaţi“*. Acest raport se va transfera în toate imaginile poetice, sugerând trăirea în comun a dramei: *„Pe zare curge sânge şi pieptul mi-i roşu, de parcă/ Mâinile pline de sânge pe piept mi le-am şters“*. Ele transfigurează universul pădurii, atribuindu-i trăirile copilului poet. De aceea stilul poetului, caracterizat prin originalitatea metaforelor, metonimiilor, simbolurilor, are o structură mitică ca în poezia populară, ceea ce constituie o trăsătură a specificului naţional în poezia lui Nicolae Labiş.

Metonimiile sunt preponderente ca în poezia modernă: *„Seceta a ucis orice boare de vânt./ Soarele s-a topit şi a curs pe pământ“*, *„focuri, focuri,/ Dansează sălbatice, satanice jocuri“, „Setea mă năruie“, „Tâmpla apasă pe umăr“, „Cu foşnet veştejit răsuflă valea“, „Şi nările-i subţiri înfiorară apa“, „Vai, fără vânt aleargă frunzarele duium!“*. Metaforele au multă originalitate: *„Pe-o nară puşca tatii scoate fum“, „roiuri negre de mărgele“, „Ca pe-un altar ard ferigi cu flăcări vineţii“, „cercuri lunecoase de aramă“, „Frumoasă jertfă a pădurii mele!“,* sugerând mitul Pasărea Măiastră: *„Zburase lin, cu ţipăt, ca păsările toamna“, „Cernea pe blana-i caldă flori stinse de cireş“,* dar şi ecouri eminesciene. Simbolurile au capacitatea de a reda mitul Stelelor-Logostele: *„Şi stelele uimite clipiră printre ele“*, sau Pasărea Măiastră *„O pasăre albastră zvâcnise dintre ramuri“*, dar şi încărcătura afectivă a textului: *„Planetă, imensă, străină şi grea“, „Un clopoţel cu clinchet argintiu...“*.

Stilul lui Nicolae Labiş este concis, nuanţat, funcţional, afectiv, cu multe sintagme-modul, cu multe imagini originale, dovedind calităţile unui poet real, care abia începuse să-şi deschidă petalele universului poetic. Afirmaţia lui G. Călinescu că este un poet deplin exprimat este absurdă.

66.5. Nicolae Labiş — *Mioriţa*

Mioriţa este o parafrază a baladei populare *Mioriţa,* având ca temă motivul comuniunii dintre om şi natură. *Ideea* este că destinul naţional tragic al poporului român dă sens şi valoare creaţiei literare: *„Pe-un picior de plai, pe-o gură de rai,/ Stau câteodată împietrit şi mut / Să-nţeleg o clipă ne-nţelesul grai / Plin de jalea unui veac trecut...“*.

Poetul este un căutător al specificului naţional. El caută să preia metafore, idei poetice din textul baladei populare; preia versuri, imagini, simboluri, procedând ca un imitator, dar în acelaşi timp îşi exprimă propriile trăiri, sentimente de tristeţe, de durere, transformând poezia dintr-o elegie a destinului tragic al păstorului moldovean într-o elegie a poetului însuşi, care presimţea *„Pasărea cu clonţ de rubin“*: *„Pe-un picior de plai, pe-o gură de*

rai/ zbuciumat se plânge fluierul de fag/ Inima mi-o strânge şi-mi pătrunde-n sânge/ Acest cântec dureros şi drag".

Poezia este o iniţiere în tainele destinului, poetul este păstorul simbolic: *„Stele făclii, păsările mii / Jalea îşi descântă-n fluierul de os.../ Tainic îşi frământă cadentarea sfântă/ Acest cântec trist şi luminos."*

Motivul măicuţei bătrâne, care va fi reluat în *Scrisoare mamei,* este edificator pentru sfârşitul timpuriu tragic al poetului: *„Măicuţă bătrână cu brâul de lână / Ce mai caţi bătutul de noroc? / Brâul tău din copcii s-a desprins — târziu, / Paşii ţi-i înseamnă pe cărări de lună/ Pentru ce şi astăzi lăcrimezi şi vii/ Când la stână fluierele sună?"*. La fel ca şi păstorul din *Mioriţa*, Nicolae Labiş este: *„El, cu ochi ca mura, tras ca prin inel, / El cu plete negre-n vânturi scuturate, / N-are să mai poată mândrul ciobănel / Înaintea ta să se arate..."*. Diferenţa este că s-a schimbat contextul social-istoric. De aceea, dacă pentru măicuţa bătrână din baladă îi era dat să-l caute mereu: *„Paşilor să-l cate, pentru veci li-i dat. / În pădurea lungă de baladă"*. Pentru măicuţa bătrână a lui Nicolae Labiş vestea uciderii fiului ei a fost la fel de dură şi prefigurată parcă de versurile: *„De ce fugi pe câmpuri, după ce chemări? / Despletit ţi-i părul — albă vâlvătaie / Vezi, de vânturi dusă, s-a topit sub zări / Mioriţa lae, bucălae..."*.

66.6. Emil Botta — *Fachir*

Poezia *Fachir* este o meditaţie pe tema *panta rhei,* sintetizată în simbolul cucului. Cucul este pasărea care anunţă venirea anotimpului cald, are un comportament ciudat, fiindcă-şi aşază ouăle în cuiburi străine. Viaţa poetului se consumă ca actor şi trăieşte pe conceptul de *mimesis*: *„Eu cu jonglerii, / eu cu clovnerii / încerc să-l încânt"*. Timpul trece prin viaţa lui fără a lăsa *„vreun rod pe Fluieră-vânt"*. Poetul caută să scape de el, să facă din Timp un fachir: *„Frig îi arunc / din ulcioare de cucută / îi dau să bea / pe pat de cuie îl culc / fac din cuc un fachir"*. De fapt, subînţelegem că poetul îşi supune eul biologic unui proces de ascezǎ, aşa cum fac yoghinii: *„lopeţi de pământ / arunc peste el"*. Aşa cum yoghinii se îngroapă în pământ, tot aşa eul poetului stă îngropat în timp, fără a influenţa evoluţia sa şi a celor din jur *„stele fumegânde"*. Stelele sugerează destinele pe care le-ar fi putut schimba, îndreptându-le spre mântuire. El însă nu poate pătrunde pe conceptul de *catharsis,* spre a se remodela pe sine şi pe alţii cu aspiraţii spre purificare, spre sfinţire, spre desăvârşire, ci rămâne ca un cuc inutil, un ratat. Textul nu este reprezentativ pentru poezia lui Emil Botta.

66.7. Geo Dumitrescu — *Libertatea de a trage cu puşca*

Tema poeziei este destinul uman, fiind deci o meditaţie pe tema *fortuna labilis*, într-un decor romantic, reprezentat de un cimitir: *„În groapa neagră poate chiar într-un cimitir"*.

Este o poezie de notație, de amintiri din război, unde *„pentru prietenii mei înarmați“* discută problema dreptului de a ucide, ca o încălcare a poruncii: *„să nu ucizi“* şi, în acelaşi timp, discută dacă omul are dreptul de a organiza războaie: *„Toți erau murdari, slabi şi patetici ca în Shakespeare / îşi numărau gloanțele şi zilele şi nădăjduiau un atac peste noapte“*.

Este autentica gândire a omului aflat în fața morții, ca şi Camil Petrescu în *Versuri pentru ziua de atac.* Se sugerează conceptul de poet militant pentru drepturile omului. El se visează un erou care a ucis trei sute şaizeci de duşmani, adică un ciclu de viață. Cercul are trei sute şaizeci de grade. Cuvintele lui sunt ascultate de toți camarazii de arme, rezemați comod de *„pietrele de la morminte“*. La discuție par a participa şi cei din morminte, fiindcă problema îi implică şi pe cei decedați. Poetul foloseşte o serie de clişee verbale cotidiene, cărora le dă valori noi. Meditația porneşte de la faptul că el găseşte într-un sertar de manuscrise un pistol de război, element care sugerează că sensul luptei s-a mutat din tranşee în câmpul ideilor.

Este o meditație pe tema *poetul* şi *poezia,* sugerând că poetul devine un luptător social şi național, iar poezia trebuie să fie o armă ideologică, sugerată de imaginea lunii pe pistol: *„Dar pe pistolul meu cu douăzeci şi patru de gloanțe! Luna mi se pare aceeaşi“*. Pistolul devine un simbol-metonimie, care substituie eul poetului adaptat la o epocă crudă. El devine *„viteaz şi crud“* şi îşi exprimă *„prin răcnete de mânie şi de triumf“* adeziunea la libertatea *„de a trage cu puşca,“* la dreptul de a ucide sufletele cu ajutorul cuvintelor, devenite gloanțe.

66.8. Ion Caraion — *Fântână*

Poezia este o *ars poetica* şi face o aluzie la poetul latin Horațiu, care în *Fântâna Blanduziei* şi în *Arta poetică* exprima modelul, conceptele poeziei clasice. Poetul construieşte textul ca o țâşnire de cuvinte, ca un izvor, ca o fântână spre a defini liric poezia de pe pozițiile esteticii suprarealiste. Cuvântul, poezia, gândul, ideea generează un univers care se naşte, ca şi universul realității senzoriale, din cuvânt: *„La început a fost Cuvântul“*: *„Din grădina cu fructe şi păsări aleg adjectivele / din adjective scot fluturi / din fluturi — culori / din culori, pasiuni care se cocoață pe căluşei de lemn / din căluşei de lemn ies retorii şi dansatoarele/ din dansatoare coboară substantive în saci, în cârji, în propoziții“*. Se foloseşte frottage-ul, procedeu din estetica suprarealistă.

Este un şuvoi de translații de sensuri, de transfigurări, de nuanțe, de sugestii. Grădina este o sugerare a universului real, pe care fructele şi păsările îl esențializează, prin metonimie devenind adjective, adică elementul transferului de sens spre a deveni fluturi-idei poetice, care, transfigurate (din fluturi-culori) şi impregnate de pasiuni, sunt atribuite unor

personaje retorii şi dansatoarele. Acestor personaje li se atribuie gânduri, idei care alcătuiesc texte (saci, cârje, propoziții).

Vârtejul, caruselul se continuă după metoda suprarealistă. Simbolul *„pepene“* sugerează universul, fiindcă în filosofiile orientale toate ființele care se vor naşte stau ca sâmburii într-un pepene. Pepenele este un model al universului, care se exprimă prin verbe, adverbe, proverbe. Ciclul se repetă, fiindcă eroii, prin sublimare şi esențializare, redevin adjective, categorii (morții scot adjective), iar din categorii se realizează universul creat *„fructe“, „păsări“*, dar nu naturale, ca la începutul procesului, fiindcă arta operează cu simboluri create de om (de aluminiu), şi nu cu realități vii ca viața. De aceea, fiindcă nu este demiurg ca să creeze o lume vie, poetul este mâhnit *(„ăsta mă mâhneşte, Horațiu“)*. Este urmărit procesul de sublimări şi creații ca un flux, ca un vârtej, care, odată pornit, țâşneşte şi, după o serie de metamorfoze interioare, dă poezia.

66.9. Grigore Vieru — *Harpa*

Este o *ars poetica,* dar în acelaşi timp o parabolă. Simbolul harpei sugerează poezia, care poate cuprinde în sine binele şi răul. Poetul, având o concepție angelică, crede că poate îmblânzi şerpii, adică duhurile rele, conceptele malefice de tipul *carpe diem, homo faber, homo sapiens, homo ludens*. De aceea le aşază în poezia sa alături de *„coarda poamei“*, metonimie-simbol care sugerează viață, rodul. Neamul este sugerat prin *„sfântul fir de păr al mamei“*.

Poetul crede că ele pot să realizeze cântecul, armonia, creația, poezia, ca o expresie a armoniei şi echilibrului, ca sens al vieții şi spiritualității. Se sugerează conceptul de lume–grădină, de mediu sau climat social-istoric favorabil, când forțele răului se prefac că pot trăi în armonie cu lumea, că nu lovesc creația.

Schimbarea climatului social-istoric: *„trecând prin codru, singuratec“* face ca forțele răului să-şi arate puterea de distrugere şi ura împotriva creației: *„ei prinse-a şuiera sălbatec, / săreau să-mi muşte mâna, fața, / să-i sugă cântecului viața“*. Ca în basmele populare, unde eroul găseşte iarba fiarelor, elementul sau obiectul magic cu care înfrânge forțele răului, aici acest rol îl are firul de păr al mamei, simbol al neamului, al destinului: *„Sunai al mamei păr sub cetini“*. Decorul se schimbă ca în *Mistrețul cu colți de argint,* poezie a lui Ştefan Augustin Doinaş; eroul are prieteni: *„veniră-n fugă-atunci prieteni“*, adică mesagerii forțelor binelui, îngerii care-l ajută să iasă din impas.

Finalul este o revelație, ne dăm seama de caracterul de parabolă al poeziei, fiindcă în mod simbolico-metaforic se comunică ieşirea din vis: *„Când mă trezisem ca din vise“*, se sugerează conceptul de lume ca vis,

care caracterizează romantismul şi constată că a ajuns pe teritoriul realismului: *„văzui c-o strună-ncărunţise“*.

Se realizează sinteza estetică dintre elementele romantice, simboliste şi realiste, se discută rolul poetului şi poeziei în viaţa socială, se identifică mutaţiile petrecute în gândirea poetului, în universul său de la conceptul de lume-grădină din adolescenţă la conceptul de lume ca univers social (ca un codru), la conceptul de conştiinţă naţională *„cetini“* — brazi, bradul fiind un simbol al neamului.

66.10. Ana Blandiana — *Avram Iancu*

Poezia *Avram Iancu* este o *ars poetica,* adică o poezie programatică, care exprimă conceptele de poet şi poezie sau, altfel spus, este o meditaţie pe **tema** poetul şi poezia.

Poeta susţine **ideea** că sensul de a fi al poetului şi al poeziei este să trezească conştiinţa naţională.

Mesajul îl formează conştiinţa naţională. Avram Iancu, personaj-simbol al conştiinţei naţionale, este evocat prin imaginea unui cântăreţ: *„Dormind înaintează cântând din fluier stins“*. Poezia face parte din volumul *Somnul din somn,* care sugerează somnul adânc al conştiinţei naţionale şi rolul poetului, al poeziei de a trezi conştiinţa naţională. Avram Iancu a fost unul din ultimii luptători ardeleni pentru libertate naţională şi socială. De aceea el este *„învinsul crai al adormirii noastre“*. Dezastrul şi distrugerea făcute de sălbatica, bestiala, satanica represiune maghiară sunt sugerate de versurile: *„În urma lui cresc codrii mari de plâns / Şi hohotesc nemuritor dezastre“*.

Oprimaţi violent de grofii unguri, românii din Transilvania sunt siliţi să-şi ascundă sentimentele patriotice, conştiinţa naţională, tot aşa cum românii din timpul dictaturii ceauşiste erau siliţi să-şi ascundă adevăratele sentimente şi idei patriotice: *„Dar dorm în albii râuri şi frunzele-n păduri, / O ţară-ntreagă transhumată-n vis“*. Imaginea ţării este *„pământul nostru pustiit de somn“*, fiindcă sub *„al zilei roşu tremur“*, adică sub comunism, *„Se seamănă cu oase vechi de domn“*, adică de mucenici.

Trezirea conştiinţei naţionale: *„Ar fi destul îndemnul din fluier să-şi suspine / Şi-ar încolţi pământul scârbit războinici grei“*, ar însemna sfârşitul acestui coşmar social. Acest rol ar trebui să şi-l asume poetul şi poezia: *„Dar struguri dulci se-mbată şi aţipesc în vie“*, fiindcă atunci când sunt corupţi de viciul puterii, de beţia propriei deveniri exterioare, poeţii şi poezia nu aduc un mesaj al cerului: *„norii adorm pe ceruri şi undele pe lac“*, iar generaţiile trec fără să se mai ridice pentru afirmarea conştiinţei naţionale: *„Dar grânele se culcă şi se sfârşesc în glie“*. De aceea şi Avram Iancu, simbol al conştiinţei naţionale, trece *„cu ochii deschişi şi suri“*, ca un vis: *„Dormind înaintează cântând din fluier stins“*. Este o sugerare poetică

a stării de conştiinţă din anul 1977, când apare volumul de poezii *Somnul din somn*, adică adormirea conştiinţei naţionale şi sociale.

66.11. Ion Alexandru — *Clopotele*

Poezia *Clopotele* este o meditaţie pe **tema** Marea Trecere, iar **ideea** este de fapt sugerată prin conceptul de *fortuna labilis*.

Tema este o dezvoltare a valorilor şi nuanţelor iradiate de simbolul central clopotele, care sugerează eurile aflate în Marea Trecere: *„clopotele aflate la gâtul turmelor“*, când prin destinul lor transformă pământul într-o lacrimă.

Reluând motivul Marea Trecere de la Lucian Blaga, poetul dă alte valori simbolului *„*clopote*“* decât în *Tămâie şi fulgi* şi *Noi, cântăreţii leproşi („Prieteni care staţi lângă mine / Încălziţi-vă lutul cu vin“).* Simbolul *„clopote“* devine la Ion Alexandru: *„pe frig, strânşi laolaltă ne încălzim / plângând într-una“*, deci nu cu împărtăşirea vinului vieţii veşnice, ci cu lacrima durerii se împărtăşesc oamenii-clopote.

Cele patru momente importante ale vieţii, cele patru etape ale vieţii, tinereţea — primăvara, maturitatea — vara, bătrâneţea — toamna, sfârşitul vieţii — iarna, dau clopotelor-euri alte valori. Sămânţa *„clopotelor“* este semănată primăvara de păsări şi flori *„cântând în limba lor“*. Vara ascundem clopotele *„într-un turn“,* fiindcă ne simţim puternici şi semeţi *„le ridicăm în ceruri“* şi, fiindcă suntem trufaşi, *„batem cu bătaia lor / în spatele lui Dumnezeu de fericire“*.

Toamna, adică la bătrâneţe, tragem clopotele *„din nouri pe pământ“,* adică devenim mai realişti, fiindcă *„duhnind a foc şi moarte“,* ele înseamnă *„amintiri la-ntoarcere-napoi“*. Vrem ca firul vieţii să se reia şi de aceea *„le cuibărim cenuşa în haosul din noi“*.

Momentul de sfârşit al vieţii este când: *„gerul iernii negre coboară în părinţi“* şi, plecat, sufletul mai contemplă o dată pământul, care, de departe văzut *„e-un clopot zugrumat“*, lăsând în urmă durerea *„lacrimă enormă“*.

Poezia este, în acelaşi timp, o elegie, fiindcă tema, eroii, subiectul au o dimensiune afectivă, degajând un sentiment adânc de tristeţe. Simbolul clopotelor se redimensionează mereu şi reia, ca un laitmotiv, problema destinului uman.

66.12. Leonid Dimov — *Poemul odăilor*

Leonid Dimov este cunoscut prin volumele: *Versuri* (1966), *Pe malul Siretului* (1968), *Pe malul Styxului* (1968)*, 7 Poeme* (1968), *Carte de vise* (1969), *Eleusis* (1970), *Semne cereşti* (1970), *Deschideri* (1970), *Amintiri* (1973), *Litanii pentru Horia* (1975), *Dialectica vârstelor* (1977).

Poemul odăilor este construit pe mitul Marea Trecere*,* pe motivul labirintului, ca la Mircea Eliade în nuvela *La ţigănci,* şi face parte din ciclul *7 Poeme.* Structura imaginarului este onirică şi imaginează o succesiune de

7 treceri ale vieții prin șapte vârste simbolice sugerate, după estetica simbolistă, prin cele șapte culori: verde, roșu (purpuriu), galben, violet, portocaliu (oranj), albastru, cafeniu (în loc de indigo). Felul în care poetul tratează tema arată faptul că nu era inițiat, ca Mircea Eliade, în valorile celor șapte portaluri, a celor șapte chei, a celor șapte etape de evoluție spirituală. De aceea caută să găsească valori semnificative. Prima odaie este sugerată de culoarea verde a vieții, a iubirii (*Scoica venusiană*), a primăverii vieții, când poetul se visa un erou, ca Odiseu (Ulise). Ar echivala cu Dana, cheia iubirii nemuritoare. A doua odaie are culoarea purpurii *(„E purpura adâncă-n draperie")*, fiindcă viața are ca esență sângele, dar, în același timp, armonie și echilibru, care, prin identitatea dintre cuvânt și acțiune, elimină Karma *(„reci bazilici de pontife unși"),* adică legea. Culoarea albastră sugerează calmul, răbdarea ca virtute, prin care se zidește structura interioară *(„Cu bumbi albaștri în rețea dispuși"),* echivalând cu *Kshâti*. Galbenul sugerează moartea patimilor, indiferența la plăcere și durere, echivalând cu *Vairagya („E galbenul spătarelor de jețuri")*. Culoarea cafenie sugerează noroiul minciunilor terestre, calea spre adevărul supranatural *(„Din glastre cafenii când suie cețuri"),* echivalând cu *Vârya.*

Metafora *„capa de mătase violetă"* este sugestivă pentru încheierea ciclului, echivalentă cu cheia *Dhyâna,* a contemplației eterne. Culoarea albă sugerează această unitate a integrării *Prajnâ,* cheia care face din om un sfânt, sugerată de versul *„E marele chivot portocaliu/ Cu sfinți de sânge presărați în stea"*, fiindcă el, chivotul, pe masa de altar este locul sacru unde se păstrează Sfintele Taine. Leonid Dimov caută, prin intuiție poetică, să sugereze, ceea ce Mircea Eliade știa și o spunea cu mijloacele prozei în nuvela *La țigănci.*

În *Rondelul jucătorului pierit,* din volumul *Semne cereşti* (1970), el reia ideea labirintului: *„Era grădina ca un labirint",* împletind-o cu cea de lume ca joc: *„Şi, chiar la mijloc, o popicărie/Şi se vedea un jucător venind/Şi-n palma lui o barcă de hârtie"*, concept de factură barocă care, asociat cu cel de lume, ca vis de factură romantică, precum și cu cel de lume–grădină de factură clasică, dând o imagine asupra sintezei estetice, pe care vrea s-o aducă Leonid Dimov. Ca în vis însă jucătorul dispare: *„Iar jucătorul, când am vrut să-l prind,/Ca la un semn pierise, căci pustie/Era grădina ca un labirint"*.

Ideea violetului, a camerei penultime, o regăsim în *Rondelul duşumelei vişinii: „O! duşumeaua-n vişiniu vopsită,/ Din coridorul în amurg etern"* ca loc al încercărilor și ispitelor satanice: *„Cu-n fiece fîridă mai boltită/Capcane negre scoase din infern."*

Toți cei ce se găsesc în Marea Trecere, toate sufletele care caută mântuirea trebuie să treacă prin acest loc: *„Tot alte sfinte, din convoi,/Azi se*

opresc zâmbind a pace./Una, plecată de la noi,/S-a aşezat în prag şi tace“. Ele, Sufletele, vin pe acest drum: *„Căci le e somn şi vin încoace/ Tot alte sfinte din convoi“ (Rondelul sfintei din convoi).*

Ideea somnului etern din *Mai am un singur dor* de Mihail Eminescu, din *Somnul din somn* de Ana Blandiana, din *Tămâie şi fulgi* de Lucian Blaga, o regăsim în *Rondelul sfintei în brocat* ca punct final al mitului Marea Trecere (vezi Lucian Blaga *În Marea Trecere*): *„Cum doarme-o sfântă în brocat,/Pe frunze de pelin, uscate!/În jurul ei au înviat/Paseri de purpură, migrate.“* Este momentul când trecerea prin cele şapte odăi, etape ale vieţii, s-a încheiat: *„Când uşile-napoi s-au dat/Să vază duhurile toate/Cum doarme-o sfântă în brocat“*.

66.13. Anatol E. Baconsky — *Fluxul memoriei*

Volumele de versuri: *Cântece de zi şi noapte* (1954), *Două poeme* (1956), *Dincolo de iarnă* (1957), *Fluxul memoriei* (1957), *Călătorii în Europa şi Asia* (1960), *Imn către zorii de zi* (1962), *Fiul risipitor* (1964), *Cadavre în vid* (1969), *Corabia lui Sebastian* (1978) realizează o permanentă căutare de sine într-o manieră suprarealistă, de unde şi titlul poemului *Fluxul memoriei,* care exprimă deplin dicteul suprarealist.

Textul are şase secvenţe. În prima secvenţă *„amintirea — zăpada mea târzie”* este germenele generator al arborelui eului poetic: *„Ca arborii din iarna ceţoasă mă ridic“,* care se exprimă prin cele cinci secvenţe, ca o voce ce dictează, rosteşte şi incantează versurile: *„Şi-ascult, ascult o voce din timp care-mi tot spune/Că prima tinereţe, cu fructul ei amar,/A ars pe câmpuri goale şi s-a făcut cărbune”*. Este, de fapt, o elegie, o meditaţie pe tema *panta rhei* (există chiar un ciclu şi o poezie cu titlul *Panta rhei* în volumul *Imn către zorii de zi*): *„Timpul trecut nu-i nimeni să-l poată învia,/Chiar dacă-mi vine poate să strig în gura mare:/ — Ani rătăciţi, eu nu v-am trăit! Prin viaţa mea/Parcă-aţi trecut odată ca ploile cu soare“*. De aceea versurile: *„Aceste păsări sure sunt numai amintiri“*.

Versul poetic este comparat cu un arbore uriaş, proiecţie hiperbolică a eului poetic: *„S-a desfrunzit copacul mare-al nopţii,/Frunze de aur — stelele/Dorm legănându-se lin“,* în timp ce *„Ard gândurile-n febra acestor amintiri“*. Acest fragment, al V-lea, este punctul de maximă vibraţie poetică, fiindcă în secvenţa a VI-a avem o închidere în sine a eului poetic: *„Dormiţi în suflet dureroase amintiri,/Cum dorm în scoici marine furtuni şi naufragii — /Tu, vânt de primăvară ce-n pieptul meu respiri./Adu-mi din codri frunza ce stăpâneşte fagii“*. Ca în elegia *Mai am un singur dor* de Mihail Eminescu, poetul aşteaptă somnul etern, Marea Trecere: *„Şi-apoi cândva-ntr-o noapte neştiută/Dă-mi somnul alb pe care-l poartă crinii“*. Este un drum etern, străbătut de marele fluviu al vieţii: *„Toţi şi toate se duc undeva strălucind în albastru,/Ca râurile, toţi şi toate au învăţat un drum —*

/O, zori de zi, albă solie a luminii,/Albie sfântă prin care ne ducem mereu" (Imn către zorii de zi).

Această *„albie sfântă"* devine *Scara lui Iacob* când: *„Pe trepte în dolce stil nuovo/urcând către ceruri m-am dus/la poeții toscani, cei fără chip,/cei cărora nu le-a rămas/decât nimbul…"*. Este teritoriul poeziei eterne, al poeziei pure, Parnasul poeților antici, raiul poeților ca la Dante Alighieri, care în *dolce stil nuovo* realiza *Divina Comedie: „Doamne, ce-nalt e portalul/pe sub care-am trecut,/fiindcă acolo sunt acei Fericiți cântăreți senini, acei fericiți ce n-au fost orbi niciodată,/Ce-au cunoscut şi au spus Adevărul" (Epilog târziu)*, fiindcă sângele lor nu mai are venin: *„Doamne al visului, sângele nu mai are venin…" (Aleluia).*

Chiar dacă *„Un şarpe mă-ncearcă/dar muşcătura lui e fără venin…" (Tinerețe fără bătrânețe)*, adică fără să aducă în suflet patimile, gestul poetului este de a rosti un mesaj esențial, profetic, aşa cum prorocul Isaia l-a rostit cândva, mesajul unei lumi către Dumnezeu, către Creatorul ei: *„O, Doamne,/milostiveşte-te/de protoplasma orfană" (Isaia în pustie)*, căci *„ce este omul fără Dumnezeu decât o protoplasmă orfană"?*

De aceea poetul, o dată cu universul, aşteaptă *„Cealaltă naştere: Poate că-n trunchiuri gravide,/eu însumi, în trunchiuri de salcie/Plâng aşteptându-mi/Cealaltă naştere."*

66.14. Alexandru Philipide — *Izgonirea lui Prometeu*

a) Prometeu este fiu al Gheei, zeița pământului; este titanul care fură focul din cer şi este pedepsit de Zeus să fie înlănțuit de zeul Hefaistos de muntele Caucaz.Vulturul lui Zeus venea şi se hrănea în mod simbolic din ficatul său. În mitologia greacă, Prometeu i-a făcut pe oameni, i-a învățat meşteşugurile, de aceea este văzut ca un erou civilizator. Mitul este prezent în *Teogonia* lui Hesiod, în tragedia lui Eschil *Prometeu înlănțuit* şi a fost preluat de scriitorii moderni Byron, Shelley, Goethe, Victor Eftimiu.

Poemul *Izgonirea lui Prometeu* face parte din volumul *Aur sterp* (1922) şi reia ca elemente romantice sfârşitul dramei, pe care o trăieşte titanul. Alexandru Philippide prelucrează mitul în sensul esteticii expresioniste, în sensul că problematizează conflictul cu zeus, transformându-l într-un poem al cunoaşterii. Înlănțuit de stâncă, fiul Gheei simte identificarea cu pământul-mamă, fiindcă Geea este mitul traco-dac, arian, preluat de greci: *„Mi-e trupul stâncă-n lanțuri pe o stâncă"*. De aceea îşi pierde sensibilitatea: *„De multă vreme nu mai ştiu să simt"*. Continuitatea a făcut ca privirile lui să fie înfipte în cer încât: *„m-ar durea să mi le smulg"*.

Mulțimea, care se adună la poalele muntelui, nu face decât să împlinească o prorocire, o împlinire a destinului, pe care el i-a făcut-o lui Zeus şi anume că puterea şi împărăția lui se vor sfârşi. Răzvrătirea mulțimii este semnul prăbuşirii credinței în zei şi deci a puterii lui Zeus. De aceea

Prometeu rupe lanțurile cu care a fost prins de stânca Caucazului de zeul Hefaistos şi se adresează lui Zeus, cerându-i să se alieze cu el, fiindcă mulțimea s-a răzvrătit nu doar împotriva lui Prometeu, ci a zeilor. Când Prometeu le-a dat oamenilor focul, pentru a contracara efectul binefăcător al acestei cunoaşteri, zeii au adus în lume Pandora, care avea într-o cutie necazurile. De aici mânia oamenilor care nu înțeleg că el, Prometeu, le-a dat focul, dar cutia Pandorei au dat-o zeii. De aceea Prometeu îi spune lui Zeus: *„Blestemul ei spre tine se îndreaptă“*. De aceea era necesară pentru zei o alianță cu titanii: *„Dă-mi mâna Zeus. Singur sunt şi eu / De ce înlături mâna milostivă, pe care ți-o întinde Prometeu?“*.

Această chemare are în vedere o cucerire a lumii eterne: *„De ce nu vii cu mine-n larguri Zeus / Să cucerim nemărginirea amândoi“*. Prometeu îşi aruncă lanțurile, gâtuie vulturul lui Zeus, simbol al puterii, şi-l aruncă mulțimii: *„Luați-l e destul de proaspăt încă / E plin la trup şi gras la nemurire / Te pune-n patru labe şi mănâncă/ Omenire“*. Prometeu simte, crescând în el, o putere fără limite: *„S-adun în mine fulgerele toate / Să mi le-aprind priviri în ochi, să sorb / În ochii mei întreg văzduhul orb / Şi cerurile toate să le sorb“*.

El vrea să aibă cunoaşterea eternă, adâncă a tuturor tainelor lumii: *„Şi inima luminii s-o smulg din haos vie / S-o prind pe veşnicie-n pieptul meu“*, ceea ce face ca tema, eroul, subiectul să aibă un caracter estetic expresionist.

b) *Izgonirea lui Prometeu* dezbate problema omului de geniu într-o lume incapabilă să-l înțeleagă, reluând problema din *Luceafărul* de Mihail Eminescu cu motive luate din antichitatea greacă.

Prometeu este omul de geniu, care ia de la zei focul cunoaşterii, spre a-l dărui oamenilor, şi de aceea a fost pedepsit. El nu aşteaptă recunoştința din partea oamenilor, însă nu poate accepta răzvrătirea lor, nedreptatea pe care i-o fac, acuzându-l de necazurile venite din cutia Pandorei.

De aceea, ca erou romantic, el vrea să evadeze într-o altă lume, să-i părăsească pe oameni: *„În nicăieri, o, Nimeni, te salut! / Vă năruiți de-acum statui de luit“*.

Sunt evidente asemănările cu mitologia română, cu mitul Fârtaților, fiindcă Prometeu îi cere lui Zeus să coboare pe pământ: *„Iar tu, tu cel de sus“*, cel „bun“ şi „sfânt“ *„Coboară iarăşi pe pământ“,* dar, neprimind nici un răspuns, se hotărăşte să se întoarcă în eternitate: *„M-ați izgonit / Mă-ntorc în nemurire / Să-mi caut altă omenire-n loc / Să-i dau şi ei mistuitorul foc“*.

Mitul lui Prometeu se împleteşte cu mitul lui Sisif, cel care a fost osândit de zei să care o stâncă şi, când ajunge în vârful muntelui, aceasta să se rostogolească, iar el să-şi reia munca la infinit. Tot aşa omul de geniu are

acel destin de a se sacrifica pentru oameni şi să fie răsplătit cu huiduieli, lovit cu pietre ca Prometeu, dar mai ales ca sfinţii *„cum a fost sfântul Ştefan“,* dar mai ales cum a fost răsplătit pentru binele făcut oamenilor însuşi Fiul lui Dumnezeu, Domnul nostru Iisus Hristos. Tot aşa omul de geniu, sau sfântul, îşi reia mereu crucea cu o perseverenţă care depăşeşte limitele umanului: *„Şi-aşa din izgonire-n izgonire / Să-mi port prin haos râsul meu stingher“*. El consideră că strigătul şi revolta mulţimii nu sunt decât *„izbânda strigătului meu / Care de-a pururi tot mai sus se suie / Din cer în cer din Dumnezeu în Dumnezeu“*. Pedeapsa cu care el îi loveşte pe oameni pentru lipsa lor de recunoştinţă este aşteptarea eternă. El are în sine o putere supraumană: *„Ca un vulcan lumina-n mine fiarbă“*, capătă aripi ca să poată zbura, să pătrundă în lumea eternă pe poarta soarelui: *„Bulboana soarelui clocotitor / Pe veşnicie să mă soarbă“*. După plecarea lui Prometeu, lumea sesizează adevărul şi că lipsa lui va îngreuia soarta oamenilor. Omul de geniu trebuie să aibă un rol decisiv în evoluţia lumii şi a societăţii. El nu aşteaptă o recunoaştere, o răsplată, ci îşi împlineşte destinul. Ca şi la Eminescu în *Scrisoarea I,* Al. Philipide nu găseşte o soluţie în problema omului de geniu, fără de care societatea nu poate progresa, fără de care lumea nu poate exista, fiindcă sensul de a fi al lumii este de a da naştere acestor excepţionale fiinţe umane a sfinţilor lui Dumnezeu, pe care lumea nu-i înţelege.

Limita de înţelegere a autorului a dat limita eroului care trebuia transfigurat în sensul apologiei ortodoxe, folosindu-se de modele din bogata literatură hagiografică.

c) *Izgonirea lui Prometeu* este un poem expresionist, fiindcă eroul principal este un arhetip în împrejurări arhetipale. Prometeu apare astfel structurat pe principiul focul, iar împrejurarea este aceea arhetipală. De aceea poemul se situează la nivelul inovativ sub raportul nivelului de creativitate.

Eroul este tragic, măreţ, se ridică la o înţelegere care-i dă drepul să se considere un reprezentant al Conştiinţei umane naţionale, deci ducând tema, conflictul, subiectul la un prag înalt al procesului de cunoaştere. Conştientizarea eroului, evaziunea lui în cer este romantică, dar şi expresionistă, fiindcă îmbracă forma unei contopiri solare, ceea ce sugerează identificarea cu o conştiinţă universală.

Sinteza, ca trăsătură a esteticii expresioniste, adună într-un tot elementele romantice, clasice, simboliste, realiste şi expresioniste. Prometeu este un erou romantic excepţional, care evadează în eternitate; este un erou clasic provenit din mitologia greacă. Tema, ideea, subiectul sunt luate din lumea zeilor şi au în vedere o structurare pe conceptul de raţiune specific clasicismului. Realismul constă într-o analogie permanentă la viaţa socială,

fiindcă omul superior, care se sacrifică pentru binele celorlalți, este lovit de o societate ingrată, decăzută, ipocrită, mercantilă, imorală.

Prometeu este un erou-simbol într-o împrejurare simbol, aceea a umanității pusă în fața necesității de a se autodepăși, a omului de a se desăvârși, de a se integra în armonia universală, de a realiza o corespondență permanentă între sine și univers. Miturile se simbolizează în simboluri, sugerând o realitate transcendentă.

Expresionismul, ca program estetic, este bine conturat prin problematică, prin faptul că tema, ideea, subiectul, conflictul au în vedere conștientizarea și de aceea simbolul „lumina": *„Și inima luminii s-o smulg din haos vie"*, ca și simbolul „soarele": *„Bulboana soarelui clocotitor / Pe veșnicie să mă soarbă"* sunt încărcate de sensuri. Avem, în același timp, un spectacol de sunet și lumină.

Stilul este eterogen, fiindcă elementele clasiciste, claritatea, acuratețea se împletesc cu sugestiile simboliste, cu transfigurarea expresionistă a mitului, cu evaziunea, nonconformismul romantic, cu metamorfozele: problematizarea, contrastul, antiteza, spectacolul, notele de critică socială, corespondentele dintre om și univers.

67. Geo Bogza

Viața și activitatea literară. S-a născut la Ploiești în 1908 și se impune în mișcările de poezie modernă colaborând la revista „Unu" și la „Bilete de papagal" a lui Tudor Arghezi. Va scrie versuri publicând plachete: „Poemul invectivă" (1930), Ioana-Maria (1937), „Cântec de revoltă, de dragoste și moarte" (1945), „Orion" (1978).

Cea mai importantă activitate literară a sa o constituie volumele de reportaje literare: Lumea petrolului (1934), Tăbăcarii (1934), Țara de piatră (1935), Cartea Oltului (1945), Moartea lui Iacob Onisia (1945), Porțile măreției (1951), Tablou geografic (1953), O sută șaptezeci și cinci de minute la Mizil (1968), Priveliști și sentimente (1972), Paznic de far (1974).

Moare la București în septembrie 1993.

a) Reportajul *Cartea Oltului* poate fi interpretată ca un roman, fiindcă aduce imaginea unui univers social-uman, esențializează trăsăturile prototipului uman carpato-dunărean. Are ca *temă* conștiința națională și ca *subiect* conceptul de *panta rhei,* aplicat, sub forma mitului Marea Trecere, prin timp și spațiu ale ființei noastre naționale.

Ideea este aceea a identității dintre scriitor, popor și patrie, ca și la Octavian Goga în poezia *Oltul,* dar, în același timp, și o exprimare epică *de*

facto a tezelor etnogenezei: continuitatea românilor în Dacia, romanitatea poporului român, latinitatea limbii române, unitatea poporului român. Geo Bogza dă Oltului rolul simbolic de a reprezenta fiinţa şi conştiinţa naţională, de unde şi subtitlul *„statuia unui râu“*. Este ideea de a da valoare de monument unui element simbolic, de a vorbi despre istoria, destinul poporului român, adică realizând la un nivel mult mai înalt ideea lui Alexandru Vlahuţă din *România pitorească* şi a lui Mihail Sadoveanu din *Ţara de dincolo de negură*.

Reportajul trebuie să surprindă un eveniment esenţial din viaţa unui popor, de aceea Geo Bogza împleteşte realitatea social-istorică, adică secvenţe din istoria naţională, secvenţe — *„*felii de viaţă*“* — din realitatea socială, descriind oameni şi fapte de viaţă de pe malurile Oltului, cu elemente de legendă şi mit. Ca într-un eseu se fac asociaţii la artă, muzică, literatură; ca într-un poem în proză se introduc pagini de poezie, împletind deci realismul cu romantismul, clasicismul, expresionismul, simbolismul, barocul într-o sinteză unică.

Imaginarul debordant romantic şi expresionist, simbolic şi mitic este realizat de către nori, care au *„o memorie delirantă“, „vaste tratate de geografie“, „voluminoase enciclopedii“*, fiindcă: *„Norii pot tot, absolut tot“*. Astfel, stropii de apă care — într-o zi — vor fi Olt, se alătură unii altora, fiecare cu noianuri de amintiri, plăsmuind clipă de clipă ceva, fiindcă ei sunt spiritualitatea esenţializată, un simbol al conştiinţei naţionale, aşa cum o reprezintă oamenii care fac prin însumare râul unui popor aflat în Marea Trecere. Norii redau imagini de animale şi păsări, personaje celebre, jucând scene unice, mituri, imagini din Judecata de Apoi.

Asemeni omului, Oltul trăieşte şapte vârste, de unde şi organizarea compoziţională a cărţii, pe motivul comuniunii dintre om şi natură:

1. Oltul izvorăşte din Hăşmaşul Mare sau treapta minerală a existenţei.

2. Oltul se îndreaptă spre miazăzi sau treapta vegetală a existenţei.

3. Oltul se întoarce spre miazănoapte sau treapta împlinirii totale.

4. Oltul străbate Ardealul spre Apus sau treapta vieţii spirituale.

5. Oltul străpunge Carpaţii sau treapta marii istorii.

6. Oltul traversează câmpia sau treapta liniştitului amurg.

7. Oltul se varsă în Dunăre sau treapta întoarcerii în cosmos.

Oltul, ca şi omul, este chinuit de *„o mereu trează conştiinţă“*, de aceea este înfăţişat *„ în lupta cu lumea şi cu sine însuşi, iar în cele din urmă împăcat cu sine şi cu lumea“*. Oltul este comparat cu poporul român şi de aceea *„neamul de oameni sub ochii căruia curge acest neliniştit şi tragic râu, l-a privit dintotdeauna, cum a privit şi munţii, ce i-au ocrotit fiinţa, ca pe una dintre cele mai vii întruchipări ale pământului ce-i este vatră şi ca pe un foarte grav interlocutor“*. Oltul apare când *„patetic şi răzvrătit“*,

când joacă rolul *„fiului risipitor“*, când înfățișându-se ca un bătrân înțelept în ultima parte a existenței.

Structura secvențială a textului împleteşte, prin lirism, fragmente disparate, *„felii de viață“* din istorie, din viața socială a locuitorilor de pe malul Oltului, surprinse cu mijloace adecvate, fragmente de eseu şi pagini de poem în proză.

Tema istoriei este ilustrată prin episodul de la Cârța, unde Mihai Viteazul primeşte capul lui Andrei Bathory; prin compararea aşezării neolitice de la Ariujd cu Stația de Radio România de lângă Braşov; prin prezentarea cetăților Rotbav, Feldioara, Aita Mare, Făgăraşul, Sibiul; prin cimitirul de eroi de la Boița, unde în primul război mondial a fost surprinsă de inamic o coloană din armata română; prin castrul roman şi masa lui Traian de la ieşirea din defileu; prin evocarea lui Mircea cel Bătrân la Cozia; prin evocarea felului în care s-a înecat în Olt, la Podul Olt, baronul de Brukenthal, guvernator al Transilvaniei, când fugea de revoluționarii unguri la 1848.

Ca roman, *Cartea Oltului* aduce multe aspecte de viață socială, dar ca într-un roman realist de factură lirică, romantică, comparabil cu Sadoveanu. Prin tragismul episoadelor narate, poate fi comparat cu Ion Agârbiceanu, cu Pavel Dan, cu Liviu Rebreanu. Maniera în care o face însă este de reportaj realist, de aceea *Cartea Oltului* poate fi interpretată şi ca o suită de reportaje.

b) *Cartea Oltului* sintetizează impresii şi note dintr-o călătorie cu bicicleta de-a lungul Oltului, realizată în anul 1939, înaintea celui de-al doilea război mondial. Ca reporter, Geo Bogza consemnează lapidar episoade semnificative din viața oamenilor de pe malurile Oltului.

Episodul cu țăranii din satul Oşlobeni, care urcă pe Hăşmaşul Mare pentru a incinera animalele moarte, este prilej de a sugera un altar de piatră, în care ei, oamenii, parcă după un ritual străvechi, aduc jertfe unui zeu necunoscut. Oltul va lua cu sine imaginea rugului comparat cu un *„bou uriaş de jar“*, dar şi imaginea muntelui sacru al românilor, Ceahlăul. La mina de aramă de la Bălan se înserează un fragment din viața minerilor, când la lumina lămpilor de carbit aceştia străbat kilometri în adâncul muntelui, spre a scoate la lumină metalul cu care se fac războaiele, revoluțiile, dar şi clopotele bisericilor.

Alt episod de viață este lângă Tuşnad, la Bicsad, unde este o carieră de piatră şi se prezintă viața grea a celor ce muncesc aici, în timp ce concasorul sfărâmă *„hălci de vulcan“*. Imaginea oamenilor este realistă şi impregnată de un umanism discret: *„Oltul îi cimentează unii de alții“* prin praful de piatră, fiindcă ei, ca şi minerii, sunt *„cel mai adânc strat uman al țării“*.

Chipurile copiilor sunt simbolice, arhetipale: *„par pui de voievozi, coconi moştenitori ai unui sceptru, pe care nu-l vor pierde niciodată“*, ca şi imaginea fetelor: *„fetele mai ales dau prilej întregii taine şi armonii a creaţiei să se întrupeze într-o singură fiinţă“*. Ele, imaginile, vin să sugereze prototipul carpato-dunărean, *„statuie însufleţită a frumuseţii, centrul inefabil al firii“*.

Elementul senzaţional al reporterului apare când discută contrastul dintre tehnologiile neolitice de la Ariujd şi tehnologia modernă pe care o reprezintă Postul de Radio de la Braşov, despre felul în care consemnează reintegrarea celor repatriaţi din America. Ei au fost la Detroit, New York, Cleveland, au lucrat cu Ford, au trudit din greu în marile uzine, au contribuit, aşa cum li s-a cerut, la războiul de întregire şi desăvârşire a unităţii naţionale şi apoi s-au întors. Ei şi-au cumpărat pământuri, şi-au reaşezat gospodăriile, casele, reluând firul vieţii lor întrerupt de la poalele Carpaţilor. După scurt timp, aveau acelaşi port cu cei din sat. Senzaţională este imaginea alienaţilor de la ospiciul Câineni, care contemplă cum unul dintre ei a prins o mreană şi se rostogoleşte cu ea prin iarbă. Este o sugerare a legendei lostriţei din nuvela lui Vasile Voiculescu.

Tot ca o pagină de reportaj este povestirea tragică a celor două bătrâne din defileul Oltului. Iarna, venită mai devreme, a făcut ca porumbul pus în micuţa lor grădiniţă să nu se coacă. De aceea n-au avut ce să dea de mâncare bătrânului soţ bolnav al uneia dintre ele şi l-au lăsat să moară de foame. Moartea este o temă gravă, sugerată de muzica lui Wagner, când Oltul trece prin defileul dintre muntele Suru şi munţii Coziei. Intrarea în defileu este străjuită de un cimitir de eroi români, care, la retragerea neasigurată prin defileu, au fost surprinşi la Boiţa de atacul unui comando german.

Viaţa plutaşilor care străbat cu primejdia vieţii lor defileul, trecând trunchiurile de brad prin locurile primejdioase de la Talpa Ursului, este un alt element de reportaj. Ieşiţi din jocul aspru al vieţii şi al morţii, plutaşii vor veghea, timp de două săptămâni, până când plutele vor ajunge la Dunăre.

Lumea satelor, pe care le întâlneşte Oltul în calea sa, este plină de întâmplări tragice, fiindcă fiecare are rude sau prieteni care s-au înecat în Olt. Aceste *„frânturi de viaţă“* omenească Oltul le priveşte îngândurat, meditând parcă la destinul uman, aici unde, la vărsarea în Dunăre, dunele de nisip sugerează că toate sunt deşertăciuni. Oltul intră în marele somn, în timp ce plutaşii dorm şi visează pământurile pe care le-au lăsat în urmă. Este posibilă o asociere la *Somnul din somn* al Anei Blandiana.

c) *Cartea Oltului* este un eseu, fiindcă asociază fragmente de istorie cu asociaţii livreşti, cu elemente din opere de artă, mitologie, literatură, muzică, legendă, viaţă socială, folclor, printr-o tehnică de poem în proză.

Tema acestui eseu este conceptul de *panta rhei,* enunțat clar de autor: *„Aici, în adevăr, părând a fi lumii marele sens, toate curg“*.

Curgerea imaginilor este fascinantă, realizând, ca în estetica de tip baroc, o *meraviglia: „Corăbii feniciene — mereu corăbii feniciene, temple aztece, turme colosale de mamuți, schelete de dinozauri, statui de faraoni — multe statui de faraoni, şi de zei asiatici, regi în clipa încoronării şi regi urcând pe eşafod, mame cu pruncul la sân, cai înaripați, mereu cai înaripați, pisici fantastice semănând cu morile de vânt, ogari care se prefac repede în şerpi de fum, lungi caravane de cămile, aripi cât jumătate din boltă, în căutarea unei păsări sau a unui umăr omenesc, cărora să li se potrivească, imense radiografii pulmonare, turnul cu care cele dintâi seminții au încercat să ajungă la cer, templele unor religii care s-au pierdut pentru totdeauna...cocoşi gigantici salutând cine ştie ce răsărit, coloana vertebrală – îngeri vestind Judecata de Apoi“*. Este procedeul suprarealist al frottageu-lui.

Acest imaginar debordant de tip suprarealist, sau această înfoliere de tip baroc a imaginarului este o trăsătură a stilului lui Geo Bogza.

Elementele de mit şi legendă sunt uşor introduse într-un astfel de context: *„Muntele Suru. E foarte bătrân, ros îndelung de neîndurătorul dinte al vremii. Spre seară,când razele soarelui îl izbesc în plin, pare un țăran cu fața săpată de brazde adânci. Nu mai e un prinț fantastic, ci un uriaş umil încovoiat sub povara anilor“*.

Asociațiile muzicale dovedesc sensibilitatea unui spirit cultivat şi cu o mare disponibilitate de a imagina, de a construi asociații ca şi Al. Odobescu în *Pseudo-Kynegeticos: „Violoncele, flaute, viori, se întrec să-i măsoare splendoarea şi durata, în timp ce alămurile țâşnesc în cuprinsul lui ca flăcările unui incendiu. Mai târziu, când sub pâlpâirea lor totul a fost mistuit, rămânând doar amare întinderi de cenuşă, un oboi singuratic îşi face auzit suspinul şi o nouă cântare se înfiripă, naivă şi simplă, pe ruinele celei dispărute. E toată povestea lumii, a mereu pieritoarei şi mereu renăscutei ei frumuseți, în glasul Oltului, pe când cu o imperială solemnitate coboară treptele largi ale Carpaților“*.

Modelul melodiilor lui Wagner însoțeşte trecerea prin defileul Carpaților meridionali a Oltului. Când el curge prin câmpie avem o muzică de Debussy. Apar eroi din piesele lui Shakespeare, eroi din mitologie, din opere celebre ale literaturii universale în metamorfoza imaginilor norilor ce, ca şi Oltul, *„curg pregătind simfonia mai amplă care se vesteşte“*. Apoi *„Oltul intră în marele somn“,* asociind atât mitul Marea Trecere, cât şi conceptul de *fortuna labilis*.

d) *Cartea Oltului* poate fi interpretată ca un poem în proză, fiindcă are un evident stil poetic, în care găsim metafore-simbol ca: *„acolo sub acel*

brad singuratic legănat, ca un catarg, pe larga ondulare a culmilor, murmura izvorul"; „Iar ea — halucinație a geologiei, bizara apariție a marilor înălțimi — pare crescută din gingășia unei guri de balaur"; *„Dar, recea văpaie, fără a-l mistui mai mult îl cristalizează ca pe un inimaginabil diamant, trecându-l luminos şi straniu în veşnicie"*.

Inovațiile aduse de Geo Bogza sunt o interferență a metonimiilor cu simbolul spre a crea imagini sugestive. Astfel, lacul Sfânta Ana este *„fantastic vis subteran"*, este *„munte lichid cu vârful în jos cu ascuțişuri care împung pământul"*. Iar muncitorii formau un lanț *„din zale de carne chinuită"*; urcau *„călăuziți de firul Oltului, trăgându-se pe el ca pe o frânghie, înfăşurându-l în ei înşişi, pe mosorul adânc al oaselor"*.

Metamorfoza imaginarului devine o alegorie onirică expresionistă. Curgerea norilor se transformă treptat într-un animal nemaivăzut, un fel de cangur cu aripi, având drept țintă a zborului său cam şovăielnic şi greoi barca unui vânător polar care se pregăteşte să ucidă o focă neagră. Dar aceasta, ca şi cum ar fi în neamul ei o neîntrecută vrăjitoare, îi preschimbă barca în sarcofagul celei mai frumoase regine a antichității, iar sulița, pe care imprudentul pescar era gata s-o arunce *„în turn înalt al unei cetăți de sidef, asupra căreia hoarde sălbatice nu întârzie să dea năvală"*.

Alegoria este un procedeu utilizat de Geo Bogza spre a surprinde furtuna din munți: *„Enormi şi înfuriați, cuirasate trăgând cu toate tunurile, balauri împroşcând groaznice veninuri electrice, norii asaltează muntele"; „Dârz, zgribulit, neînduplecat, el rezistă cu întreaga-i ființă de cremene"*. Ea însumează simboluri, metonimii, epitete, metafore.

Hiperbola simbolică este un alt procedeu stilistic, interferat într-o metonimie: *„Astfel stropii de apă, care într-o zi vor fi Olt, se alătură unii altora, fiecare cu noianuri de amintiri"*.

Stilul lui Geo Bogza este poetic, ornamental. Metaforele, simbolurile, metonimiile, epitetele, comparațiile, hiperbolele, alegoriile, metamorfozele, miturile curg într-un flux fără oprire, de fluviu, creând imagini, sugerând mituri, legende, eroi. Lexicul este eterogen, cuprinzând atât neologisme, cât şi termeni populari, sau termeni rari, cărora li se dau valori poetice în expresii ca: *„circumvoluțiunile de granit ale muntelui", „ca un gând straniu se strecoară în enormul creier sfidând primejdia"*. Este o sinteză de realism, romantism, clasicism, suprarealism, impresionism.

Geo Bogza este un poet care se exprimă în proză ca şi Calistrat Hogaş sau Mihail Sadoveanu, cu care a fost comparat.

68. Nicolae Steinhardt

a) *Jurnalul fericirii* poate fi citit ca un roman realist în formă de jurnal. Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială românească în timpul dictaturii comuniste.

Ideea este că o societate satanică, construită pe ateism, violență, minciună, abuz, grosolănie, viclenie, asasinat politic, este sortită pieirii.

Subiectul este viața în lagărul sau puşcăria socială comunistă. Locutorul (autorul) este arestat şi închis, eveniment care-l determină să mediteze la una din cele trei soluții aplicate de către disidenții dictaturii comuniste, dar şi de Winston Churchill:

1. Soluția Aleksandru Soljeniţân din cartea *Arhipelagul Gulag,* care, din momentul când păşeşte pe pragul Securității, s-a considerat un om mort.

2. Soluția Aleksandru Zinoviev care, în cartea *Înălțimile găunoase,* propune un tip de inadaptat la sistemul comunist, zurbagiul.

3. Soluția Winston Churchill: *„Va fi război. Praf şi pulbere se va alege din imperiul britanic. Moartea ne pândeşte pe toți, iar eu simt că întineresc cu douăzeci de ani“*. Adică să consideri răul ca un prilej de afirmare a personalității tale, opunându-te.

4. Soluția Vladimir Bukovski, care, invitat la K.G.B., nu doarme de nerăbdare, *„fiindcă abia aşteaptă să intre în ei ca un tanc“*.

Totalitarismul, ca formă de viață socială, este urmărit sub forma instituțiilor care impun o teroare satanică în lume. Se dau chiar definiții ale totalitarismului: *„Totalitarismul nu este atât închegarea unei teorii economice, biologice ori sociale cât mai ales manifestarea unei atracții către moarte“*. Scriitori ca Ion Pillat, Vladimir Streinu, Constantin Noica sunt înconjurați de soldați cu puşca în mână, ceea ce arată caracterul dictaturii comuniste, dar şi frica celor care au furat puterea şi o exercită prin violență, abuz şi crimă.

Jurnalul reliefează atacul împotriva intelectualilor români, condus din afara țării, cu scopul de a decapita conştiința națională şi a impune prin violență ateismul sionist. De aceea episcopul Leu, medicul poet Vasile Voiculescu sunt batjocoriți, insultați, loviți de gardieni. Păstorel Teodoreanu cere creion şi hârtie ca să-şi continue activitatea. În închisoare Noica, Ion Pillat, Al. Paleologu, Sergiu Al. George, C. Răileanu organizează lecții de cultură extrem de interesante, exprimând în esență o altă soluție de luptă împotriva totalitarismului.

Contrastul are trei planuri. Planul vieții de închisoare este violent, brutal, animalic, fiindcă Steinhardt stă dezbrăcat în frig, făcând o corvoadă, trăieşte *„într-o bombă puturoasă, cu noroi plină cu zeci de paturi de fier“,* fără nici un fel de *„condiții de igienă“*. Planul vieții intelectuale este

exprimat prin prezența unor mari personalități, prin contactul direct al autorului cu aceste mari personalități ale vieții literare și științifice. Planul vieții religioase îl trăiește intens, fiindcă stă lângă un preot ortodox, Mina, care-l botează, și doi preoți greco-catolici, Nicolae și Iuliu. La Jilava ia primele lecții de catiheză și, după botez, simte o bucurie neînțeleasă, începe un drum în interior. Este o împlinire a unui destin, pe care i l-a prezis în Elveția un student de la Oxford, când îl previne că Domnul Iisus Hristos îl va chema. Atunci el constată *„ce departe e Hristos"*. În închisoare lucrurile se schimbă, fiindcă simte prezența Domnului Iisus: *„Hristos e acolo la doi paşi, că te vede, că te-a văzut, că te-a văzut dintotdeauna — se-nțelege în câteva minute"*. El înțelege mesajul visului său, pe care irlandezul i-l repetă la Londra: *„te vei număra printre închinătorii Lui"*.

Viața de închisoare devine de aceea supliciile prigoanei pe care o îndură orice creştin adevărat ca o împlinire a versetului: *„Bate-voi păstorul şi se vor risipi oile"*. El trebuia să mănânce arpacaş fierbinte şi să bea apă rece, ca să-i plesnească dinții şi să-l doară şi stomacul; să facă mătănii până la leşin; să se cațere cu unghiile pe ziduri; să mănânce excremente; să doarmă doar patru ore pe noapte, în care timp se dă o aşa-zisă alarmă şi sunt siliți să stea sub pat. Sunt obligați să stea în picioare de la patru dimineața până la douăsprezece noaptea. Apoi intră gardienii cu extinctoarele, le umplu celula de spumă şi-i pun s-o frece până dimineață. Este o lume de infern satanic, fiindcă gardienii devin adevărați demoni, ca în *Fenomenul Piteşti* al lui Ierunca sau *Tărâmul Gheenei* al lui Costin Merişcă. Realitatea a fost însă mult mai dură la Canal, în Siberia, sau în închisorile-pivnițe ca cea de la Pângărați, cu scop de exterminare.

b) *Jurnalul fericirii* poate fi interpretat ca un eseu, fiindcă este impregnat cu referiri la filosofi ca Plotin, Heidegger, Kirkegaard, la scriitori ca Dostoievski, Camus, Balzac, Iorga, la tablouri de Velasquez, Holbein. Panseurile sunt introduse ca o concluzie la un eveniment povestit, amintind *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir. Astfel, după ce se povesteşte scena în care Paul Dimitriu slujeşte ca martor în procesul împotriva lui Petre Dimitriu, scriitor comunist fugit peste graniță, este introdus un panseu de André Breton: *„Viața e felul în care un ins pare a se fi învoit cu inacceptabila condiție umană"*.

Sunt comentate două tablouri celebre ale răstignirii Domnului Iisus Hristos. Tabloul lui Velasquez arată un cer de plumb, cu fundalul crucilor, ca o ilustrare a lui: *„Eli, Eli, lama sabahtani"*, ca un sistem închis, ca o lume sinistră de pietre, zgură, gunoi, o lume fără Dumnezeu.

Răstignirea nu apare ca simbolică, ci ca un fapt real, cu sânge, sudoare, suferință. Se comentează sensul rugăciunii cu versetul: *„facă-se voia Ta"*, în care Fiul lui Dumnezeu ne arată cum trebuie să fie această ascultare a lui

Dumnezeu până la moarte. Autenticitatea trăirii supliciilor şi morţii, de către Domnul Iisus Hristos, are sensul de a arăta că sacrificiul de sine a fost real.

Tabloul lui Holbein accentuează această idee a morţii autentice, care spulberă speranţele şi credinţa din apostoli. Este pusă faţă-n faţă moartea senină a lui Socrate, care-i învaţă pe elevii săi lecţia morţii şi demnităţii umane, fiindcă sensul filosofiei este să-i înveţe pe oameni cum să trăiască şi să moară. Această idee este sintetizată de Eminescu în poezia *Odă* (în metru antic)*: „Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată“*.

Moartea Domnului Iisus Hristos este chinuită, dar divină. Ea are un scop dumnezeiesc — mântuirea lumii. De aceea toţi cei care intră în Împărăţia dată de Dumnezeu Tatăl Domnului Iisus Hristos, nu pot intra decât prin sacrificiu de sine, prin Cruce, prin El, ca întreaga veşnicie să-I fie devotaţi, recunoscători pentru sacrificiul Său pentru noi. De aceea în faţa lui Pillat, Domnul Iisus Hristos nu se dezvinovăţeşte şi nici în faţa lui Caiafa, fiindcă *„Ai dreptul să ierţi numai ce s-a făcut în paguba ta“,* spune Nicolae Steihardt, folosind un panseu al lui Nicolae Iorga. Concluzia lui este: *„Dacă nu poţi îndrepta nedreptatea trebuie să-ţi dai demisia, să te sinucizi sau să intri în mănăstire“.* Ultima este pentru cei ce au credinţă. Credinţa este greu de definit, fiind *„cuget de om nebun“*, *„aventură, contestarea evidenţei, încredere într-un nefapt“*. Steinhardt nu înţelege că ea este dar al Duhului Sfânt, care deschide ochiul cugetului.

Lumea comunistă este sortită pieirii, fiind construită pe un model de gândire satanică, exprimată prin ateism, ură, bănuială, crimă. Neîncrederea e ucigătoare ca pruncuciderea, fiindcă *„îl transformă pe om în şmecher“*: *„Marea taină a tuturor nenorocirilor: bănuiala, otrava, neghina, pârjolul“*. Epoca comunistă s-a bazat pe bănuială, frică, şmecherie. Teza stalinistă că lupta de clasă se ascute mereu, justifică asasinatele, ura, teroarea şi are azi o confirmare stranie, prin ceea ce se petrece în lume.

c) *Jurnalul fericirii* este o meditaţie pe tema destinului. Cartea este realizată într-o tehnică de contrapunct spre a descoperi sensul vieţii. Problema liberului arbitru pusă de filosofie este în esenţă problema libertăţii. Se discută câteva panseuri pe această temă. Pentru Thomas Mann libertatea este o noţiune *„pedantă şi burgheză“*, pentru Aleksandru Hertzen *„doar indivizii civilizaţi doresc libertatea“,* iar pentru Nicolae Bălcescu — *„cine luptă pentru libertate luptă pentru Dumnezeu“*. Pentru Sfântul apostol Pavel *„Domnul este Duh şi unde este Duhul Domnului acolo este libertate“* (II, Cor., 3, 17). Din această cauză *„nu se cuvine să facem nici un rău nimănui, că orice dezordine, mojicie, brutalitate, ceartă, enervare, dispreţ, jignire e de la diavol: că făptuirea binelui e maxima cea mai egoistă“*.

Steinhardt descoperă libertatea în puşcărie. Ea este pacea lăuntrică sau, cum spune Kierkegaard: *„Dumnezeu e cu desăvârşire absent în lume, dar e cu desăvârşire prezent înlăuntrul nostru“*.

Meditația pleacă de la cuvintele tatălui său când este arestat: *„nu te întrista pleci dintr-o închisoare largă într-una mai strâmtă, iar la ieşire nu te bucura prea tare, vei trece dintr-o închisoare strâmtă într-una mai largă“* ca mod de a înțelege viața socială într-un regim de dictatură.

Cele două vise povestite părintelui Haralambie sunt nucleul meditației sale pe tema *fortuna labilis*, sunt mesajul expresionist al cărții. După ce se botează, o visează pe mama lui într-o biserică şi-l îndeamnă să sărute icoanele. Al doilea vis este, de fapt, un extaz, în care, inundat de o lumină interioară, simte că a venit Domnul. El simte cum cercul de lumină se lățeşte în interiorul lui şi îl înlocuieşte. Este momentul când Duhul Sfânt şi Domnul Iisus vin să locuiască în cămara inimii, este cea de a doua naştere din Duh, pe care o discută Domnul Iisus Hristos cu Nicodim. De aici panseul: *„Situația de creştin este totuna cu situația de aristocrat“*, aşa cum situația lui înainte de botez era de blestemat, ca a tuturor evreilor nebotezați ortodox.

d) *Jurnalul fericirii* are un mesaj expresionist, teologic, ortodox, fiindcă urmăreşte procesul formării conştiinței creştine. El combate teoria ateistă, satanică, denigratoare a celor ce susțin că religia creştină este o filosofie de sclavi. Ortodoxia este o religie a curajului: *„La iezerul de foc se duc fricoşii“* (Apocalipsa, 21, 8). El arată că îndemnul Domnului Iisus Hristos: *„Îndrăzneşte fiule“* (Matei 11, 12) este marele secret al mântuirii: *„Împărăția cerurilor se ia prin stăruință şi cei ce se silesc pun mâna pe ea“* (Matei 11, 12).

Creştinul este cel căruia Dumnezeu i-a dat Duhul Temerii de Dumnezeu (II, Tim., 1, 9) şi poate duce războiul nevăzut ca ostaş al Domnului Iisus Hristos (II, Tim., 2, 3), încins cu adevărul, îmbrăcat cu platoşa dreptății, are coiful mântuirii şi sabia Duhului Sfânt. Credința devine treptat iubire şi iubirea aduce curajul, de aceea lângă crucea Domnului Iisus Hristos rămâne doar Sfântul apostol Ioan: *„În iubire nu este frică ci iubirea adevărată alungă frica“* (Epist., I 4, 18). Meditația este continuată cu paseuri din diferiți cugetători: Descartes: *„Toate greutățile provin din faptul că-ți lipseşte curajul”*; Saint Just: *„Împrejurările nu sunt dificile decât pentru cei ce se dau înapoi din fața mormântului lor”*; Corneille: *„dacă vrem să fim liberi nu trebuie să ne fie frică de a muri“*.

Mesajul expresionist constă şi în mărturiile sale cu privire la realitățile contemporane. Astfel, el demască activitatea de distrugere națională dusă de Carol al II-lea: *„Carol al II-lea pentru mine este cel mai pustiitor flagel care s-a abătut vreodată asupra țării româneşti, mai rău decât hunii, avarii,*

gepizii, pecenegii, podghiazurile tătărăşti şi şleahticii polonezi, decât potopul, grindina, seceta, invazia lui Carol-Robert, ciuma lui Caragea, incursiunile lui Pazvantoglu, expedițiile punitive turceşti, paşa din Silistra, cazacii, dragostea puterii ocrotitoare după 1774, incendiile, cutremurele, lăcustele, despăduririle, revărsările de ape, rapirile de teritorii, filoxera, ocupațiile austriace şi ruseşti...“. Această invectivă este provocată de modul în care Carol al II-lea a furat banii şi a jefuit tezaurul României necesar într-un moment-cheie pentru înarmare, spre a ne putea apăra de agresiunea sionisto-rusă, care a distrus România. Sunt demascate şi minciunile cu privire la politica generalului Antonescu: *„Despre Antonescu însă nu pot să nu arăt că, oricum singurul din toată Europa a cutezat să i se opună lui Hitler, să-i țină piept într-o chestiune de onoare personală pentru acesta, în care nici Pétain, nici cardinalii nu i-au spus nu. În vreme ce floarea aristrocrației germane, generalii şi feldmareşalii acoperiți de medalii şi decorații stăteau smirnă în fața lui şi tremurau iar el făcea spume la gură şi alerga urlând de la un capăt la altul al încăperii, Antonescu i-a ținut piept în propriul lui bârlog de la Berchtesgaden, dârz, cu modestia cuvenită, a scăpat de la moarte câteva sute de mii de evrei“*. Nu arată că tocmai aceştia îl vor căsăpi fără milă pe el şi pe militarii care i-au apărat, ca o împlinire a proverbului: *„pe cine nu laşi să moară nu te lasă să trăieşti“*, fiindcă evreii vor să aducă domnia lui Anticrist în lume şi să împlinească cuvântul: *„Căci se va cere de la neamul acesta tot sângele vărsat de la Cain...“*.

Implicarea regelui Mihai şi rolul său în actul de la 23 august, arestarea şi uciderea lui Antonescu sunt văzute ca o greşeală: *„şi, orice ar fi fost, regele Mihai putea, trebuia să-l înlocuiască pe Antonescu de la putere, la nevoie să-l aresteze deşi soluția expedierii în străinătate cu un avion ar fi fost mai nobilă — dar nu să-l predea unui particular, lui Bodnăraş, ca să fie dus în casa acestuia... Gestul regal, mai bine zis al sfătuitorului tronului nu are nici o scuză“*. Nu comentează faptul că actul de la 23 august 1944 a însemnat uciderea a două milioane de români, jefuirea tezaurului național, adică patruzeci de vagoane de aur, demontarea a sute de fabrici care au fost duse în Rusia, precum şi transformarea României într-o semicolonie ruso-sionistă, ruperea unei părți din teritoriul țării, adică o tâlhărie sionisto-comunistă imensă.

El îşi datoreşte viața legionarilor, care l-au ajutat în închisoare, fiindcă i-au dat hrana lor, ceea ce arată cât de mincinoasă este imaginea despre legionari construită de propaganda sionisto-comunistă.

Jurnalul fericirii este drumul regăsirii lui Dumnezeu, pe care-l străbate un suflet în general şi un evreu în special, arătând ce trebuie să facă evreii ca să redevină poporul ales, să iasă din blestemul cu care ei înşişi s-au

blestemat, când la momentul răstignirii Domnului Iisus au spus ca sângele Lui să cadă asupra lor şi a copiilor lor. Este *„fericirea pierdută“, „fiindcă Dumnezeu însuşi – Dumnezeu care nu poate fi decât al Bucuriei!“*, se transformă în Dumnezeu al lacrimilor: *„Domnul care stă spânzurat pe lemn, Sfântul Duh care suspină şi Maria care plânge pe Munte“*.

Steihardt introduce panseuri ca nişte concluzii şi cu un astfel de panseu încheiem:

„De raiul pământesc nu ne mai apropiem, decât suferind şi suferinţa aceasta e singurul lucru, care ne poate convinge că pierduta Grădină tot mai există“.

69. Augustin Buzura

Viaţa şi activitatea literară. S-a născut în 1938 la Berinţa în Maramureş. Este medic ca şi Vasile Voiculescu. A publicat povestiri: Capul Bunei Speranţe (1963), De ce zboară vulturul? (1966). Romane: Absenţii (1970), Feţele tăcerii (1974), Orgolii (1977), Vocile nopţii (1980), Refugii (1984), Drumul cenuşii (1988). Ocupă diferite funcţii de redactor şi de consilier cultural.

69.1. Augustin Buzura — *Vocile nopţii*

Vocile nopţii este un roman realist, cu un profund caracter social. Eroul principal, Ştefan Pintea, este obligat să-şi întrerupă studiile din cauză că familia lui trece printr-un moment greu. Inundaţiile din vara anului 1970 le-a distrus casa. De aceea este nevoit să intre să lucreze într-o uzină, să locuiască într-un cămin muncitoresc, să suporte răutatea, alcoolismul şi degradarea clasei muncitoare atotconducătoare. Trebuie să facă faţă unei înscenări. El strânge bani pentru a-şi ajuta familia şi este acuzat că ar fi furat aceşti bani. Este anchetat de miliţie şi pentru a scăpa de aceste fricţiuni, se mută în oraş, într-o cameră închiriată de inginerul Filipaş.

Eroii trăiesc febril, simt că fac ceva ce nu le este îngăduit, că fură ceva, că sunt în afara legii. Ei nu au o concepţie clară despre sensul vieţii. Eroul are nişte vise pe care nu le înţelege, dar sunt nişte misterioase semnale de alarmă, ce-l înştiinţează asupra unor pericole. El simte o tensiune care-l determină să fie prudent.

Treptat, îşi dă seama că trebuie să gândească altfel, că nu-şi mai aparţine, *„intrase lent în sfera de atracţie a unei voinţe superioare lui, a unei forţe ce nu ţinea seama de el, care îl domina, îl dirija.“* În acest timp, neliniştit, aleargă noaptea la geam, unde caută parcă răspuns la întrebările intuite de sufletul său privind cerul. Erau *„nostalgii secrete, chemarea tainică a cerului“*. Acesta este mesajul subtil sugerat, că în om se mai aud

chemările îngereşti, deşi trăieşte într-o lume degradată de ateism, corupţie absurdă, depărtată de Dumnezeu. Inginerul Filipaş exprimă parcă cel mai bine efectele acestei înstrăinări cu mofturile, zarva, izbucnirile de autoritate sub care-şi maschează nesiguranţa în fidelitatea Lenei, când lipseşte de acasă. Este romanul unei stări de spirit, al unei lumi care trăieşte în întunericul societăţii comuniste, dominată de ucenicii lui Anticrist.

69.2. Augustin Buzura — *Orgolii*

Tema romanului o formează viaţa socială contemporană, iar **ideea** este că o societate de arivişti comunişti, brutali, ipocriţi, perverşi este sortită pieirii.

Subiectul îl formează alegerile pentru funcţia de rector într-un institut de medicină, se sugerează oraşul Cluj. Eroul principal este medicul Ion Cristian, a cărui valoare o recunosc şi adversarii. Puternic, el ştie să treacă peste şicanele pe care i le organizează colegii invidioşi şi conducerea institutului. El ştie că are un singur adversar şi acesta este cancerul, fiindcă lucrează la obţinerea citostaticului salvator. Experimentul său este în mod evident un drum spre rezultate, de aceea perseverenţa şi pasiunea cu care lucrează, sunt suspecte pentru ceilalţi. Duşmanii, ca să-l împiedice, îl antrenează în cursa pentru putere, ca să poată obţine banii şi echipamentele necesare experimentului. Pentru că este o personalitate puternică, ar fi putut să obţină funcţia, dacă ar fi candidat. Alţi arivişti dornici şi ei să obţină o funcţie, pe care n-o merită, caută să-l împiedice. Dacă ar obţine funcţia de rector, ar putea face un grup de cercetare puternic, cu fonduri şi aparatură, iar şansele de reuşită ar creşte mult. Primul grup acţionează prin blamuri, intrigi, delaţiuni, apostrofări, alcătuind o conspiraţie a spiritelor opace şi malefice. Alt grup mai viclean, condus de doctorul Redman, îi întinde o cursă fiului său, Andrei, student la medicină. Evenimentul determină o apropiere a fiului de tatăl său.

Când este pe punctul de a obţine rezultatele dorite, Ion Cristian este lovit de propriile sale limite, probleme şi neputinţe; moare revăzându-şi iubita din tinereţe.

Orgolii devine, astfel, şi o meditaţie pe tema destinului, un roman social cu o serie de eroi tipici, medici ca Dumitrescu, Creţu, Otescu, dar şi cu pseudopersonalităţi ca Redman sau Varlaam. Se surprind modurile prin care ei atacă, se face o critică incisivă a instituţiilor şi moravurilor.

Romanul este realist, fiindcă aduce eroi tipici, *„felii de viaţă“* socială, are un acut caracter critic, dar, în acelaşi timp, apar unele elemente clasiciste. Eroii au dimensiuni general-umane, apărând ca: arivistii, cercetătorul, intrigantul, delatorul, anchetatorul. Vocile din roman sunt un mod de a cultiva plurilingvismul şi de a realiza un colaj. Delatorul vorbeşte

sub forma unui jurnal, Ion Cristian prin solilocvii, fiindcă se simte anacronic față de o societate de arivişti comunişti.

Orgolii este romanul conflictului dintre spiritualitate şi bestialitate, dintre perversitate şi raţiune, dintre personalitate şi lichele, dintre ipocriţi şi cinstiţi.

69.3. Augustin Buzura — *Drumul cenuşii*

Drumul cenuşii este drumul căutării conştiinţei sociale şi naţionale, al renaşterii acestei conştiinţe din propria-i cenuşă ca pasărea Phönix. Asemeni păsării măiestre, sufletul uman caută o eliberare, o descătuşare din universul social, uman, exterior, care-l leagă şi-l încorsetează.

Eroul principal, Adrian Coman, este un alter ego al Ioanei Olaru din romanul *Refugii* şi face un drum al reconstituirii, aşa cum conştiinţa reactualizează, prin imagini şi vorbe, trecutul. Literatura este o astfel de rememorare socială, o formă de exprimare a conştiinţei naţionale.

Adrian Coman este ziarist, adică un reprezentant al conştiinţei sociale. El intenţionează să scrie un roman după modelul oferit de Camil Petrescu în *Patul lui Procust,* pe voci, adică eroii sunt puşi să-şi exprime direct gândurile, trăirile, fără simulări, reticenţe, ci cu maximum de sinceritate. Este o metodă de realism dus până la verism. Textul are de aceea o compoziţie de colaj, în care fragmentele înregistrate pe banda de magnetofon sunt „felii de viaţă“ autentică, ca într-un reportaj.

Sub pretextul căutării inginerului Helgomar David şi a prietenilor săi, care au avut curajul să organizeze o grevă a minerilor în timpul dictaturii ceauşiste, el trece prin diferite oraşe. Doctoriţa Victoria Oprea îi pune la îndemână banii, casetofonul şi adresele. Adrian Coman iese din carapacea convenţionalismului social de partid şi se loveşte de o realitate socială dură, sub cenuşa aparenţelor, o realitate mascată cu perfidie şi abilitate. Confruntarea lui cu oamenii acestei uriaşe mistificări sociale este dură. I se fură benzile, este urmărit, este ameninţat, i se fac şicane, până când, ca şi Helgomar David, ca şi Victoriţa Oprea, va fi ucis, adică va fi transformat în cenuşă de oamenii dictaturii reprezentaţi de primarul beţivan Socoliuc, care-l calcă cu un camion. Finalul este semnificativ pentru mesajul cărţii. După această sublimare agresivă a conştiinţei în toate formele ei: socială, umană, naţională, religioasă, de sine, va urma ceva. Eroul moare, iar locutorul rosteşte o rugăciune: *„Doamne, ce se întâmplă cu noi? Dacă tot ai de gând să iei lucrurile de la început, vino odată şi nu mai pierde vremea! Pentru că există o limită dincolo de care omul nu mai este vinovat de propriile sale fapte!“*. Eroii sunt tragici în împrejurări tragice. Conceptul de *fortuna labilis* structurează tema, eroii, subiectul. Este un roman realist, verist, cu elemente de baroc şi de expresionism.

70. Alți prozatori contemporani

70.1. Ştefan Bănulescu — *Mistreții erau blânzi*

Mistreții erau blânzi este o nuvelă simbolică pe **tema** Caloianul, iar **ideea** este că mitul are puteri generatoare, nu numai pentru lumea artei, cum susține Oswald Spengler, ci şi pentru lumea realității senzoriale.

Subiectul este simbolic. Eroul principal Condrat şi soția sa Fenia duc în barcă copilul lor mort ca să-l îngroape. Ei sunt însoțiți de preotul Ichim, care este un artist ratat. De aceea, noaptea, vorbeşte în somn şi cuvintele lui sunt furate de soția sa, care se îndeletniceşte cu lucrul de mână, rezemată de sobă, şi îl ascultă. Visele lui au un caracter simbolic. O pasăre albă stă într-un picior în Delta Dunării şi bea din stele lapte, până s-a săturat şi a scos ciocul, dar stelele au rămas sparte şi a curs atâta lapte din stele peste apa de jos, încât s-a făcut un pământ pietros din lapte. Ei vor să se mute pe grindul de lapte împietrit, luând cu ei biserica, casa, ca să scape satul, care este mereu inundat. Visul are o dezvoltare paralelă în realitatea lumii senzoriale, fiindcă satul este inundat de apele Dunării, care duce sloiuri, copaci, insule de stuf, încât ei nu găsesc un loc unde să îngroape copilul. Este un peisaj de mit ancestral.

Îngroparea copilului sugerează Caloianul, adică un ritual străvechi, anterior creştinismului, păstrat în tradiția populară, prin care, pentru a se domina seceta, stihiile se simulează ritualul de înmormântare a lui Făt-Frumos, aşa cum în mitologia egipteană este înmormântat Osiris. Kalos, în limba greacă, înseamnă frumos. Caloianul este spiritul, principiul masculin, şi prin înhumarea în natură determină renaşterea arhetipală a lumii.

Caloianul este condus de un cortegiu de fecioare, care-l îngroapă într-un loc tăinuit, apoi îl dezgroapă şi-i dau drumul pe apă. Ca la vikingi, mortul urmează drumul spre zei, fiind aşezat pe o corabie, lăsată să plutească singură pe mare. Este un ritual străvechi, a cărui origine este nedezlegată. Condrat caută locul cel mai înalt din sat. Ei au trecut prin pădure, unde trebuia îngropat Caloianul, dar aceasta este sub apă. Pământul se crapă, alunecă, se cască, sugerând că viitura va face real mitul reintegrării, al potopului, al diluviului universal, al dezintegrării lumii.

Momentul arhetipal este sugerat de faptul că mistreții, simbol al răului, al primejdiei, al morții spirituale, devin blânzi, fiindcă acum, la momentul arhetipal al sfârşitului şi începutului, toate sunt bune, aşa cum a fost lumea în epoca de aur a mitului, când a fost creată de Dumnezeu.

Nuvela are un profund specific național, sugerând eternitatea mitului, puterea lui regeneratoare. Este o continuare în proză a mesajului poeziei lui Lucian Blaga.

70.2. Ştefan Bănulescu — *Cartea milionarului*

1. *Cartea de la Metopolis* face parte dintr-un ciclu de romane care este intitulat *Cartea Milionarului,* ciclu care mai cuprinde: *Cartea Diacomesiei, Sfârşit la Metopolis, Epilog în oraşul Mavrocordat.*

Spre deosebire de ciclul de povestiri simboliste, care alcătuiesc volumul *Iarna bărbaților,* unde accentul cade pe sugestiile simbolurilor, pe practici, eresuri, elemente de ritual, datini străvechi, în *Cartea de la Metopolis* accentul cade pe elementele realiste, care se interferează cu cele simboliste, expresioniste şi suprarealiste, cu accente clasiciste, romantice şi chiar de baroc. Este deci un roman de sinteză estetică. Privit din unghiul esteticii realiste, eroii reprezintă categorii sociale, dar în acelaşi timp au trăsături general-umane ca în clasicism; au afecte ca în estetica romantică, evaziuni, pitoresc; au o problematică ascunsă în cuvintele ce le rostesc ca în estetica expresionistă, sau participă la evenimente stranii, ca în estetica suprarealistă.

Numele oraşului *Metopolis* este simbolic, dar şi realist, fiindcă în apropierea lui s-au găsit nişte *metope,* adică nişte basoreliefuri din marmură roşie cioplite în antichitate. Se sugerează intenția autorului de a construi personaje reprezentative pentru un anumit timp şi spațiu, deci *cronotipi,* care vor dispărea, iar romanul să fie o suită de astfel de *metope* — capitole, de basoreliefuri cu personaje hieratice.

Tema romanului este *jaful* practicat de pseudosocietățile conduse de escroci, adică ceea ce se face în contemporaneitate, când țara a intrat pe mâna tâlharilor. Jefuirea bogățiilor țării este un proces de două mii de ani, practicat de toți tâlharii lumii, începând cu Darius, Alexandru Macedon, romani,geți, vizigoți, huni, gepizi, longobarzi, pecenegi, turci, tătari, unguri, bulgari, poloni, cazaci, ruşi, austrieci, evrei, greci, adică de toți cei ce erau închinători la demoni. Escrocii din roman au nume neromâneşti: Havaet(în turcă — ciubuc), Fibula, Guldena, Bazacopol, Marosin, Feisal, Aram Teleguran, Iceberga.

Subiectul este o suită de povestiri care se succed nu într-o ordine cronologică, ci de problematică, adică expresionistă, cu o înfoliere barocă mereu reluată, ca un *frottage* suprarealist. Acțiunea începe cu momentul când, la Metopolis, vine un escroc, ieşit din închisoare, şi-i găseşte, prin Iapa Roşie, pe generalul Marosin şi pe Milionarul, protectorii, care-l vor ajuta să parvină şi să se îmbogățească, să-şi schimbe identitatea, numindu-se generalul Glad. El va dărâma şi va distruge *Metopolis-ul,* săpând galerii pe sub dealuri în căutarea zăcământului de marmură roşie.

Generalul Glad şi Iapa Roşie fac, în şopronul preotului Viață Amărâtă, o primitivă fabrică de lumânări din seu de oaie, care le aduce un venit substanțial, astfel încât fac apoi o fabrică de lumânări adevărată. Eroii au

nume simbolice, mai mult nişte porecle. Iapa Roşie era fiica unei păstorițe de bivoli din Insula Cailor, încredințată Fibulei, care, împreună cu Guldena, deținea un atelier în care confecționau obiecte de podoabă: inele, brățări, lanțuri, pandantive, broşe etc., folosind monede antice, metal preluat din scuturi, armuri găsite prin săpături arheologice. Ele distrug un tezaur arheologic nu din inconştiență, ci din răutate, fiindcă Fibula, ca nepoată a ilustrului savant bizantinolog Filip Lăscăreanu, beneficiase de studii la Roma şi era o specialistă în arheologie. Dar ea face parte dintre arivişti şi distruge, jefuieşte.

Ariviştii Iapa Roşie şi generalul Glad se vor despărți când se vor îmbogăți. Iapa Roşie preia Bodega Armeanului, un restaurant de lux pregătit de generalul Morosin pentru amanta sa, Fibula, sau mai exact pentru fiica acesteia Iceberga. Generalul Glad va cumpăra dealurile pe care este aşezat oraşul Metopolis şi, prin explozii, sapă galerii în căutarea zăcământului de marmură roşie. În galeriile abandonate de el se vor instala toți delincvenții şi toți copiii cerşetori, denumiți Păcatele Lumii. Dintr-o destrăbălată, Iapa Roşie devine o damă stilată, îmbrăcată sobru, cu taioare lungi fumurii, cu ochelari care au rame de ivoriu; are un birou cu un parfum de scorțişoară şi cafea, dar şi cu parfumuri fine. *Gora Serafis* dintr-o damă fină devine o bătrână rea. Ea a fost pricepută în afaceri şi-l duce de nas pe un negustor care-i cumpără casele, dar cu clauza să dispună de ele după moartea ei.

Casele reparate de negustor le închiriază unor societăți fantomă şi cu banii obținuți iese din încurcătură. La moartea ei, casele vor fi preluate de medicul militar Belisarie şi apoi vor fi răscumpărate de fiica acesteia, Fibula, care va face în ea atelierele de confecționat podoabe.

Preotul Viață Amărâtă este una din cele mai pitoreşti figuri, fiindcă umblă însoțit de copiii abandonați pe care-i numeşte Păcatele Lumii. Unii dintre ei erau ai femeii, care împlinea funcția de paracliser şi stătea în turnul Clopotniței. Mai târziu, ei nu-l mai însoțesc la parastase, înmormântări, nunți şi botezuri, ci se aliază cu derbedeii din galeriile săpate de generalul Glad. La serbările Metopolis, ei vor fura alimente pentru delincvenți.

Treptat, oraşul Metopolis este părăsit de populația activă, care pleacă să-şi agonisească existența în alte părți. Rămân bătrânii care-şi vând terenurile şi casele, pomii şi grădinile prin contracte cu negustorii pentru a le da, pe timpul cât trăiesc, mijloacele băneşti de existență. Cele mai sărace sunt turcoaicele şi tătăroiacele de pe dealul lui Feisal, abandonate de turci în timpul primului război mondial. Dintre ei doar Feisal se întoarce, dar este batjocorit. Iapa Roşie, Bazacopol, generalul Glad, Havaet fac un adevărat complot, o organizație ca să pună mâna pe oraş, preluând proprietățile bătrânilor.

Havaet, asociatul lui Bazacopol, a fost dat afară din liceu, fiindcă era considerat debil mintal, dar de fapt el avea o gândire abilă în a dejuca planurile altora, adică era viclean şi făcea pe idiotul. El ajunge asociatul lui Bazacopol, fiindcă tatăl său era un negustor bogat din *Cetatea de Lână.* Avea o soție care-l răsfăța în oraşul Mavrocordat. Cu ea va aranja o casă pentru Filip Lăscăreanu, plănuind să-l aducă la el şi să-i ia averea. Havaet înseamnă un bacşiş turcesc, oficializat de stăpânirea otomană în Principatele Române. El are ticuri verbale ca: *„Mă rog“, „Exact“, „De acord“*, prin care câştigă timp, tergiversează orice răspuns. Are o față de copil, deşi este în vârstă. El îi spionează pe toți, este ascuns şi perfid. Ca intrigant, îi aduce pe dicomesieni la generalul Marosin, fiindcă vrea să pună mâna pe Filip Lăscăreanu. Pătrunde în casa Milionarului şi-i citeşte manuscrisele Cărții. Filip Lăscăreanu este tipul savantului. El a plecat din Dicomesia la nouă ani, a studiat la Kiev şi apoi în universitățile apusene. Ajunge un savant renumit şi se căsătoreşte cu o nemțoaică foarte bogată, Wanda Walberg. El o ia pe Fibula şi-o ajută să-şi facă studiile. Generalul Marosin îi povesteşte Milionarului războiul Fibulei împotriva Wandei pentru a câştiga un loc în inima lui Filip Lăscăreanu.

Caracterizându-l pe Filip Lăscăreanu, o doamnă, Cuna Cumneanu din oraşul Mavrocordat, spunea: *„Omul ăsta e în stare să taie globul pământesc pe la ecuator cu un fir de păr fără ca cele două emisfere să simtă că s-au despărțit una de alta, că s-au desprins şi că au luat-o fiecare pe altă orbită“*.

Destinul său este tragic. După moartea Wandei, vine în țară. Fiind bătrân, caută adăpost la nepotul său, Ştefan Lăscăreanu. Pe acest nepot el l-a luat ca să-l poarte la studii, dar acesta a fugit, fiindcă n-a vrut să devină popă nemțesc, adică catolic. Va deveni unul din eroii de la Mărăşeşti, fiind decorat de generalul Ieremia Grigorescu cu Ordinul Bărbăție şi Credință cu Spade. Dar lucrurile iau o întorsătură ciudată. Toți dicomesienii, care se cred rude, susțin că au dreptul să-l răpească de la alte rude. Este pasat dintr-o casă în alta şi-şi pierde toate bagajele. Fuge în Insula Cailor şi apoi i se pierde urma.

Un personaj aparte este croitorul Polidor, un fel de duhovnic-felcer şi infirmier moral al localității. El are felul său nemaipomenit *„cum însoțeşte croiala şi lucratul pantalonilor cu poveşti minunate, pline de idei morale şi mântuitoare pentru fiecare client în parte“*, un om pentru care Dumnezeu a făcut toate lucrurile simple *„dintr-o bucată şi odată pentru totdeauna“,* cum îl caracterizează generalul Marosin. El face pantaloni şi haine de dimie după măsura ce i-o dă ochiul său fiecărui client, fiindcă nu foloseşte metrul. El memorează oamenii, chipul moral sau imoral al clienților, este o cronică vie. Ordinea, sistemul în care croieşte pantalonii o face după măsura

dicomesiană, adică un pas şi jumătate. Înşiră stofa pe câmp şi o taie rostind numele persoanei: Gaulea, Uraru, Tobol, Dordoacă, Căpuci, Letca, Samoil, Manoil, apoi le coase, le încarcă în căruţă şi le duce clienţilor. Milionarul este omul Cărţii. El este numit aşa, nu fiindcă este bogat, ci pentru *„bogăţia şi risipa de minte şi fantezie, pe care le cheltuieşte în folosul înţelegerii oamenilor şi lucrurilor“*. Milionarul este locutorul, martorul, în faţa căruia ceilalţi îşi deschid sufletul şi *„deşi sufletul îi rămâne, copia cea mai bună, şi, de mirare, mai autentică decât originalul, o iei cu tine“,* îi va spune generalul Marosin, când i se destăinuieşte, sau când îi povesteşte câte ştie despre ceilalţi.

Constantin Pierdutul I-iul este numit rege al Insulei Cailor de către Andrei Mortul în capitolul *Nefericirea regilor*, capitol impregnat de elemente suprarealiste. Dicomesienii, care locuiau în câmpie dincolo de fluviu, îşi lăsau caii pe insulă, unde se hrăneau singuri. Constantin Pierdutul poartă o coroană de răchită, este un fel de alienat, care crede că *„vaporul îi cădea de pe piept“*, că *„fluviul i se agăţase de călcâi“* şi urlă mai departe cu toate *„vapoarele prin fluierele picioarelor şi prin oasele spinării“*. Caii se revoltă, fiindcă au fost folosiţi toată vara la muncile câmpului. Se făcuse o recoltă excepţională. Dicomesienii strâng grânele, le încarcă în vapoare, umplu hambarele generalului Marosin şi pe ale lor, dar nu dau nimic din mâncare cailor, ci îi duc pe Insulă unde vine iarna şi n-au ce mânca. De aceea caii trec fluviul şi atacă hambarele generalului Marosin. Sunt nevoiţi să se retragă din faţa puştilor înapoi pe insulă. Urmează o asediere a insulei de către dicomesieni. Se dau foc la trestii şi arde Palatul de Papură al lui Andrei Mortul. Andrei Mortul, un delincvent care se ascunde pe insulă, este prins, dar moare în drum spre închisoare. Constantin Pierdutul izbuteşte să evadeze şi va fi văzut în jurul lanurilor de floarea-soarelui, de porumb. Intră în legendă ca şi Andrei Mortu, care a murit de patru ori, dar era viu.

Momentul încoronării lui Constantin Pierdutul I-iul este o pagină semnificativă pentru arta narativă a autorului şi are rezonanţe din Urmuz: *„Acum e bine Măria Ta. Mă închin în faţa minţii tale luminate, care a făcut cifra mai înţeleaptă decât cuvântul, a învăţat-o să zboare mai sus decât pasărea şi să pătrundă în pământ mai adânc decât apa. Din insulă ai făcut un rai. Din cai înţelepţii pământului. Din trestii ţevi de aur. Din sălcii grădini care au sădit faguri de miere la subţioara crengilor. Mă închin Ţie, Mărite Constantin, şi te încoronez rege al Insulei Cailor“*. Este un gen de umor suprarealist. Acest comportament social conştient al cailor este urmărit şi în alt episod, când Havaiet va încerca să-l găsească în Insula Cailor pe Filip Lăscăreanu. El va încăleca pe un cal şi va fi batjocura hergheliei.

Romanul *Cartea de la Metopolis* oferă o metopă, un şir de eroi conturaţi prin trăsături de o mare originalitate, la un nivel inventiv.

70.3. A. E. Baconsky — *Echinoxul nebunilor*

Echinoxul nebunilor este o povestire suprarealistă, dintr-un ciclu care cuprinde: *Farul, Fuga pietrarului, Cel-mai-mare, Aureola neagră, Începeţoşatul, Orfeu, Bufniţa, Artiştii din insulă, Ultimul rol, Cimitirul piraţilor.* Tot acest ciclu prefigurează elementele care vor intra în alcătuirea romanului *Biserica Neagră.*

Textul are cinci momente stranii, cu multe elemente poetice, prefigurând ca într-un coşmar o stare de delir, provocată de o scrisoare a unui bătrân servitor, care-l previne pe locutor că vine un străin, ca să-l ucidă pe fratele său cel mai mare. Totul se va întâmpla la vremea echinocţiului de toamnă, când încep furtunile. El va auzi glasurile celor ce se vor chema ca fraţi din aceeaşi mamă, ca să se adune şi să-l apere pe cel întâi născut dintre fraţi. Primul moment este deci al intrigii, al scrisorii. Al doilea moment este al chemării. El vede pe cei trei fraţi pe chei. Păreau a avea aceeaşi vârstă; aveau plete mari, care le fluturau în vânt. Când locutorul încearcă să le explice neliniştea lui în legătură cu scrisoarea primită, ei îşi iau chitarele pe care le ţineau la spate şi încep să cânte, scoţând din când în când strigăte, apoi se depărtează. Este o imagine de vis, fiindcă cei trei îmbrăcaţi în alb par nişte figuri mitologice.

În momentul sau visul al treilea, avem trei actori ambulanţi, care pregăteau un fel de spectacol, o tragedie despre fiul tânăr al unui rege, care şi-a ucis mama, despre o răzbunare între fraţi. Vorbeau într-o limbă pe care locutorul o învăţase în copilărie. Locutorul încearcă să-i urmărească, dar ei dispar. Al patrulea moment sau vis se deplasează pe chei în furtună, unde cei trei actori par a-l aştepta pe locutor să vină şi să-i prezinte spectacolul unic pentru care au venit. Locutorul îşi dă seama că el cunoştea piesa: *„că am jucat-o eu însumi cândva“*. De aceea el ia rolul celui de-al patrulea personaj care lipsea. Năvălesc cei trei cântăreţi cu chitarele şi se face o învălmăşeală. Actorii fug goniţi de cântăreţi, dar unul se desprinde dintre ei şi vine spre locutor, care înţelege că e cel ce a venit să-şi aducă la îndeplinire răzbunarea şi că primul născut dintre fraţii vrăjmaşi este el. Urmează o altă încăierare, în care povestitorul este rănit.

În momentul cinci, cei trei cântăreţi devin trei salahori, care se prefac că nu-l cunosc. Plimbându-se pe malul mării, văd cum pescarii aduc la mal cadavrul unui bărbat înfăşurat într-o pelerină şi constată că este el. Un pescar îi smulge din spate cuţitul şi-l aruncă pe nisip. Pescarii iau cadavrul într-o barcă şi se duc să-l arunce în larg, în timp ce povestitorul constată că, de fapt, cuţitul cu mânerul de fildeş, încrustat cu argint, era al lui.

Ca şi Liviu Rebreanu sau Marin Preda, A. E. Baconsky se pregăteşte, prin aceste povestiri, pentru scrierea romanului *Biserica Neagră,* în care reia, într-o formă mult superioară ca tehnica suprarealistă, motivele şi elementele din povestiri: farul, cimitirul, jocul, biserica, visul, straniul, simbolurile.

70.4. A. E. Baconsky — *Biserica Neagră*

Biserica Neagră este un roman suprarealist, fiindcă pune în discuție problema omului şi a societății, a destinului uman şi social, implicit scriitorul şi cititorul.

Tema o formează crearea lumii satanice a lui Anticrist, pornind de la profeții şi de la *Apocalipsa* Sfântului apostol Ioan.

Ideea este că lumea contemporană se îndreaptă spre un dezastru.

Subiectul este construit pe antianalogie, pe un contrast romantic, devenit absurd, între o societate umană şi o societate demonizată.

Locutorul*,* adică povestitorul, este venit de curând în oraşul copilăriei sale, fiindcă tatăl său murise şi le lăsase o avere importantă. Duce o viață aparent normală a unui sculptor, care îşi împarte ziua între atelier şi plimbările pe malul mării, imaginile sugerând ceva din structura oraşului Constanța. Închiriază o cameră în oraş şi gazda sa îi aduce la cunoştință că a primit o vizită şi i se lăsase o scrisoare. Citind-o, el rămâne consternat de tonul impertinent: *„Vi se pune în vedere că sunteți aşteptat mâine seară la sediul nostru, Liga Cerşetorilor"*. Scrisoarea are rol de intrigă. El mai primeşte câteva fără a le lua în seamă. Se declanşează hazardul obiectiv, sau unirea absurdului obiectiv cu absurdul subiectiv. El vede că numărul cerşetorilor creşte, aşa cum s-a întâmplat de altfel de la lovitura de stat din 1989. Ca să înțeleagă procesul, el se duce la un prieten al tatălui sau, denumit în roman profesorul. Scriitorul nu dă nume eroilor săi, fiindcă în societatea satanică oamenii nu mai au nume, ci un număr imprimat cu laser pe mână şi pe frunte, primesc un fel de *ausvais* cu emițător, care să-i informeze pe cei ce-l urmăresc de toate mişcările. Spionajul total al omului, pe care n-a izbutit din lipsă de dotare să-l realizeze securitățile comuniste sau capitaliste (FBI etc.), este o realitate. Profesorul îl informează de puterea crescândă a mafiei cerşetorilor şi-l sfătuieşte să ia una din corăbiile din port ca să fugă cât mai e posibil. Ia cunoştință de faptul că tatăl său a avut un rol important în organizarea bandelor de cerşetori-tâlhari. Ajuns în port, locutorul se preface în hamal, ia o ladă, urcă pe o corabie şi se ascunde în magazia ei. Corabia pleacă dar, parcă mânat de un demon, el urcă pe punte când trece pe lângă far. Marinarii îl văd şi-l aruncă peste bord. Ajunge cu greu la mal. Află că este dat afară din locuință, că în atelierul lui s-a mutat un golan, care se crede sculptor. Degradarea este un proces continuu, urmărit cu o perseverență diabolică. Este trimis să locuiască lângă Biserica

Neagră, la un paraclisier. Acolo era un cimitir şi lucra o echipă la scos oasele din morminte. Este inclus în operaţia de scoatere a lor şi de a fi duse la far, unde va afla mai târziu că erau spălate şi exportate după ce erau ambalate în sicrie sau lăzi noi. Gestul este o împlinire a profeţiilor despre epoca lui Anticrist — Noua Ordine Mondială, când şi cimitirele vor fi distruse de mâna demonilor, pentru ca la a doua înviere sufletele să nu-şi mai găsească trupurile. Treptat, află că este avansat, adică să afle ce se petrece în camera de alături. Era urmărit permanent de o fostă dansatoare şi de paraclisier, fiindcă este o societate de cerşetori-delatori-tâlhari-puturoşi-târfe-lichele-golani. Este imaginea inversată a lumii, adică o lume fără ordine, anarhică, în care nimeni nu munceşte, fiindcă toţi cerşesc, se îmbracă în zdrenţe. Este o împlinire a profeţiei că la vremea de pe urmă, pe cel ce va avea o haină îl vor pune să-i conducă. Scriitorul vrea să ne arate lumea ca vis, devenită un coşmar apocaliptic, şi utilizează *frottage-ul*. În camera de alături, erau legate de pat câteva femei goale, iar cei ce urmau universitatea de noapte, adică cum se devine gunoi-golan-lepădătură-lichea-împuţit, trebuia să asculte muzică satanică rock, să se îmbete şi să violeze femeile. Este ceea ce-i învaţă mass-media pe tineri în epoca contemporană, adică să devină draci-porci-târfe-golani. De aceea erau învăţaţi în piaţa universităţii să scrie că ei trăiesc în *„Golania“*. Li se fac expuneri mai tâmpite decât ale lui Ceauşescu. Deveniţi cretini, ei sunt promovaţi.

Locutorul este promovat preot. Este îmbrăcat în straie, i se dă o carte să citească la capul morţilor din Biserica Neagră, fiindcă scopul Ligii Cerşetorilor era să ucidă, să îngroape, să distrugă, să fure, adică exact ceea ce face mafia ţigănească, rusească, italiană, arabă, turcă în zilele noastre. Este în mod simbolic ceea ce fac sectele, fiindcă ele nu au Dumnezeu şi-i maimuţăresc pe ortodocşi, pe preoţi, spre a face o bişniţă satanică cu suflete. Este înlocuit prin viclenie de un fals frate al său, fiindcă totul se bazează pe o minciună permanentă. Se ascunde în clopotniţă, fiindcă murise clopotarul, aşa cum îl sfătuise unul din gropari, care se revoltase şi-i organiza pe alţi cerşetori. De aici o dramatică confruntare într-o noapte, când cerşetorii revoltaţi îi asediază în Biserica Neagră pe cerşetorii-demnitari cu funcţii. Pe aceştia autorul îi îmbracă în haine peticite de lux, făcute special din materiale scumpe din import, trăiesc în palate şi se cred plini de orgolii că sunt de neînlocuit, aşa cum credeau cei din conducerile instituţiilor comuniste, capitaliste, fasciste, sioniste, bancherii, mafioţii.

Locutorul fuge prin nişte ganguri subterane şi ajunge la far, unde spera să ia o corabie şi să fugă. Revolta însă a înlocuit vechea conducere şi el este readus să lucreze la cimitir. Bestialitatea, depravarea, puturoşenia, lichelismul personajelor fac ca romanul să fie o permanentă alunecare dintr-un coşmar în altul, arătând, de fapt, care sunt intenţiile falselor democraţii

contemporane. Este un roman de mare forță, prin care A. E. Baconsky îi depășește pe Marin Preda, Augustin Buzura, Soljenițân, Pasternak, Virgil Gheorghiu, Virgil Ierunca, Paul Goma în demascarea adevăratelor mecanisme, intenții și finalități ale organizațiilor sataniste.

70.5. Fănuș Neagu — *Acasă*

Nuvela *Acasă* are un caracter realist, fiind realizată pe tema satul și țăranul. Dacă Marin Preda în *Moromeții* începea să schițeze penetrarea relațiilor de producție socialiste, aici Fănuș Neagu arată consecințele penetrării relațiilor de producție în universul rural românesc.

Ideea este că, dacă relațiile de producție capitaliste au început distrugerea satului patriarhal, procesul a fost continuat și desăvârșit de relațiile de producție socialiste.

Subiectul are o dezvoltare simplă. Eroul principal, Eremia Roșioru, este un dezmoștenit. El are *„o frumusețe sălbatecă", „cap frumos de lup tânăr", „un trunchi încordat"*. El o aduce pe bunica lui, Gherghina, să moară în casa ei din sat. Casa și averea le-au fost luate de regimul comunist. Cei care au muncit și au agonisit, au fost furați de cei care au trândăvit. S-a inventat teza luptei de clasă și chiaburii, adică cei care au agonisit, au fost loviți. În casa lor era acum primăria, iar primar era o brută, Odagiu, arivistul comunist.

Eremia Roșioru o aduce în sat pe bunica lui de la gară cu mașina cooperativei, la care este șofer un prieten al său din copilărie, Șontorogul. Acesta îi lasă în apropierea satului, ca să nu fie văzut și pârât.

Bătrâna își revendică încăperea, în care a născut nouă copii, scaunul ei, locul unde i-a murit soțul, ca să moară și ea. Ea îl pune pe nepot să-i cânte un cântec popular *Hai, Buzău, Buzău*, spre a arăta că rădăcinile ființei îi sunt înfipte aici, lângă Râmnicu-Sărat, de unde au fost trimiși cu domiciliu forțat în Maramureș. Bătrâna mai are o singură dorință, să moară în casa ei, care i-a fost furată de satanica orânduire a arivițtilor de partid. Pavel Odagiu îl lovește pe Eremia, fiindcă a îndrăznit s-o aducă pe bătrână ca să moară în casa ei.

După ce bătrâna moare, îi cere s-o ia și să plece. Dezumanizat de gândirea ateistă, materialistă, satanică, marxistă, Pavel Odagiu este o imagine a unei lumi fără Dumnezeu, a bestiei cu chip de om.

Critica societății comuniste este făcută simplu, sincer și convingător. Eroii sunt tipici, cu mișcări precise; sunt bine conturați; acționează în împrejurări tipice. Finalul îl lasă pe erou într-o situație imposibilă, determinându-l pe cititor să respingă o societate care i-a transformat pe oameni în fiare. Mesajul nuvelei este anticomunist, dar și religios. Bătrâna Gherghina moare cu numele lui Dumnezeu pe buze, ca o prigonită, în timp ce bestialul primar, care i-a furat casa, o privește neputincios, fiindcă și

duhul rău, care-l conduce, este neputincios în fața celor ce sunt ocrotiți de Dumnezeu.

70.6. Eugen Barbu — *Groapa*

Romanul *Groapa* are ca **temă** viața socială sordidă a periferiilor bucureştene, iar **ideea** este că o lume de declasați, delincvenți, rataţi, trebuie asanată de un proces adânc de înnoire socială. De aici aderența scriitorului la ideile comuniste.

Subiectul este naturalist şi surprinde viața unui cartier din Bucureşti, Cuțarida, o parafrază la Cuțitul de argint, aşezat cândva la o margine a oraşului. Eroii romanului sunt oameni săraci, rataţi, care trăiesc în perioada interbelică pe fostele gropi de gunoaie ale oraşului, deci într-un loc blestemat, fiindcă şi ei sunt nişte blestemaţi ai sorţii: gunoieri, delincvenți, puşlamale, derbedei, un cârciumar.Lor li se adaugă câțiva lucrători de la ITB, ceferişti.

Grigore, vătaful gunoierilor, şi nevasta sa Aglaia sunt primii veniți care şi-au făcut un bordei lângă groapa Cuțaridei. El supraveghează munca gunoierilor, ține evidența camioanelor de gunoi, organizează activitatea țiganilor care strâng cârpe sau sticle. Treptat, maidanul s-a umplut de colibe de lut, de nevoiaşi cu copii mulți ce nu puteau plăti o chirie sau nu-şi puteau plăti o casă în altă parte. Iarna locul era pustiu, gunoierii plecau în alte părți. Grigore împletea mături de nuiele ajutat de Aglaia.

Este romanul naşterii unei lumi suburbane, dar şi subumane. Atmosfera romanului este naturalistă, dură, cu situații tragice, cu „felii de viață“ semnificative: nuntă, naştere, moarte, datini, negustori, banditism, viața unor instituții şi întreprinderi. Se surprinde chiar o grevă a celor de la ITB. Grigore este aspru şi taciturn, dar Aglaia îşi face un crez din ajutorarea celorlalți. Groapa devine un cartier. Stere Drăgănoiu deschide o cârciumă, unde se adună borfaşii ca Paraschiv, parlagiul Marin Pisică, Gheorghe banditul, dar şi câțiva oameni oneşti, rătăciți în această lume degradată, în care, ca Maksim Gorki, autorul caută să găsească un rest de omenie.

Apar scene tragice. Nişte țigani lăutari sunt surprinşi de viscol şi mâncați de lupi, sau se arată cum nişte delincvenți se omoară între ei. Este surprins momentul când se trage în muncitorii de la ITB, fiindcă fac grevă. Romanul implică o meditație dură pe tema destinului şi a condiției umane. Numele eroilor este semnificativ. Cârciumarul poartă numele Stere (măsură), preotul se numeşte Metru, pungaşii sunt: Bozoncea, Oacă, Codaşul, Paraschiv, Didină, Titi Aripă, Sandu Mână-Mică, Gheorghe Treanță, ca în romanele lui G.M. Zamfirescu. Este folosit un limbaj cu termeni de argou de mahala. Dialogul este concentrat, veridic, nervos. Cuvântul devine o armă de luptă. Comentariul epic este aproape eliminat. Faptele sunt expuse ca într-un reportaj.

70.7. Petru Dumitriu — *Bijuterii de familie*

Bijuterii de familie urmăreşte evoluţia familiei Cozienilor de-a lungul unui bildungsroman *Cronică de familie,* din care mai fac parte: *Viaţa lui Bonifaciu Cozianu, O călătorie de plăcere, Viaţa la ţară, Mizeriile războiului, Plăcerile tineretului, Cariera lui Dimitrie Cozianu, Boierii vechi şi noi, Tinereţea lui Pius Dabija,* tratând evoluţia societăţii româneşti pe parcursul unui secol, urmărind ascensiunea şi decăderea familiei Cozianu. Sunt evenimente legate de cele trei războaie, de răscoalele ţărăneşti, de dictatura lui Carol al II-lea şi asasinatele politice, dictatura proletariatului.

Momentul răscoalei de la 1907 este substanţa *Bijuteriilor de familie.* Cozienii îşi convertesc averea în acţiuni şi bijuterii. Este istoria unei moşteniri, fiindcă Sofia von Bodman lasă această avere Eleonorei, într-o casetă de lemn de trandafir. Elena Vorvoreanu fură această casetă de valori a surorii ei Eleonora, pe care o urăşte, ca şi pe bunica ei Sofia, fiindcă o umilesc.

Fragmentul *Bijuterii de familie* are zece capitole în care, ca şi în romanul *Răscoala* de Liviu Rebreanu, avem o gradare a conflictului social în paralel cu cel personal. Avem discuţii în tren despre pământ, legenda călăreţilor pe cai albi, care fac dreptate ţăranilor: *„Nu se atinge nimeni de ei, umblă pe cai albi, cu poruncă de la şapte împărăţii şi de la regină, să schimbe soarta românului necăjit“*. Bijuteriile familiei Cozianu au rolul de intrigă şi dezvoltă motivul comorii blestemate, ca la Ioan Slavici. Sub pretextul salvării fiicei sale Elvira, Elena îşi abandonează sora în mâinile răsculaţilor, sperând că va fi ucisă, aşa cum s-a întâmplat cu doi arendaşi, Ivancea din Salcia şi Alexiu din Vladimira. În capitolul al patrulea, Elena şi Elvira ajung la oraş, unde au o casă şi au cu ele caseta de bijuterii şi acţiuni. În planul social, punctul culminant este în capitolul şase, când ţăranii, conduşi de Uracu, Rizea, Iordache, Marinică, se confruntă cu armata, mai exact cu Regimentul 4 Roşiori, în timp ce Elena Vorvoreanu cu alţi exponenţi ai clasei dominante privesc din salonul Matildei Misirliu spectacolul morţii.

Revenită la moşie împreună cu Elvira şi Mişu, fiul ei, ofiţer în regimentul de roşiori, Elena Vorvoreanu o regăseşte pe sora ei Eleonora, care a fost salvată, dar cu mintea tulburată. Temându-se că aceasta îi va acuza de hoţie, cât şi de faptul că va pierde comoara, pe care o furase de la Eleonora, Elena o sufocă pe sora ei cu perna. Este parcă episodul cu bătrâna Manitti din *Jocul ielelor* de Camil Petrescu.

Deznodământul este acelaşi ca în romanul *Desculţ* de Zaharia Stancu. Ţăranii sunt duşi departe şi închişi în şlepuri pe Dunăre, în timp ce clasa dominantă îşi reia viaţa parazitară cu jocuri de cărţi, ca acela din casa Matildei Misirliu de după împuşcarea ţăranilor sau mergând la teatru, spre

a-şi etala bijuteriile, cum fac Elena şi Elvira. Petru Dumitriu este influenţat de marii prozatori români.

Arta scriitorului constă în creionarea trăsăturilor fizice într-o profundă concordanţă cu cele de caracter, în descrierea interioarelor ca mod de a reflecta mediul ambiant semnificativ al tipului uman, ca salonul Eleonorei de la conacul din Salcia.

70.8. Ion Druţă — Povara bunătăţii noastre

a) Romanul *Povara bunătăţii noastre*, alături de romanul *Clopotniţa*, este cel mai reprezentativ pentru creaţia sa. Ca şi Liviu Rebreanu, Marin Preda, Ştefan Bănulescu, Mircea Cărtărăscu şi alţii, Ion Druţă va începe cu genul scurt, publicând o plachetă de povestiri *La noi în sat*, urmată de volumele de nuvele: *Poveste de dragoste, Dor de oameni, Piept la piept.*

Povara bunătăţii noastre este, deci, o expresie a maturităţii artistice a autorului.

Tema romanului o formează satul şi ţăranul în timpul celui de-al doilea război mondial.

Ideea este că lupta pentru supravieţuire a românilor dintre Prut şi Nistru a cerut multă tenacitate, mult curaj, multă forţă şi nenumărate sacrificii.

Subiectul îl formează dramatica existenţă a românilor din Basarabia, supuşi mereu unui atac dinspre răsărit. Dacă în *Fraţii Jderi* al lui Mihail Sadoveanu acest atac era realizat de tătari, iar în *Nunta domniţei Ruxandra* de cazaci, în romanul lui Ion Druţă atacul este dat de ruşi.

Eroul principal al romanului este Onache Cărăbuş, care este din satul Ciutura, de lângă Bălţi. În momentul cedării Basarabiei, el se găseşte, în mod simbolic, pe podul de pe Prut, între un grănicer român şi unul rus. El se reîntoarce după război în sat, într-un moment dramatic, când satul ia foc şi oamenii rămân fără adăpost.

Scriitorul ştie să dea valoare simbolică unor lucruri comune cum ar fi: pietrele de lângă sat, drumul, podul, pădurea, Prutul, pământul, fiindcă oamenii lui au o viaţă trăită simplu, fără mari conflicte interioare, fără revolte violente, fără dorinţi de răzbunare, fiindcă sunt blânzi, buni şi în sufletul lor se găseşte liniştea ce-o dă una dintre fericiri: *„Fericiţi cei blânzi că aceia vor moşteni pământul"*. De aceea oamenii stau descumpăniţi după arderea satului, dar Onache Cărăbuş, pe care nimeni nu-l ia în seamă, le spune că în pădure e un cuib cu un ou şi-i cheamă să li-l arate. Este un mod simbolic de a trata problema de bază a romanului şi anume supravieţuirea.

În acest sens, el face un drum spre pădure cu Tincuţa. El este urmat şi de alţi ciutureni cu perechile lor. Este parcă o aluzie la poezia *Revedere* de Mihail Eminescu, dar şi o ironică aluzie ca la Ion Creangă, fiindcă scriitorul ţine să remarce că cele zece perechi, care s-au dus cu Onache Cărăbuş să

vadă cum a înverzit în mod simbolic codrul, au avut în iarnă câte un copil. De aceea moaşa satului trebuia să alerge de la unul la altul, purtată de o sanie.

Eroii, ca Haralambie, dau dovadă de multă hărnicie, ca o virtute indispensabilă supravieţuirii. El munceşte din noapte până-n noapte pentru a-şi închega o gospodărie puternică, îmbelşugată. Fierarul satului este şi el harnic ca şi unguroaica — moaşa satului. El le face cuie pentru agăţat leagănul copiilor, dar mai ales cele pentru munca la câmp. Nevestele, care au fost plimbate la pădure, deveniseră harnice şi cumineţele, fiindcă îşi înţeleseseră rostul lor *„de a aduce pe lume viaţa“*. De aceea cântau cântece vechi, legănângu-şi copiii. Bărbaţii cu hărnicie au curăţit de cenuşă vetrele caselor, au întocmit altele, au alergat prin satele vecine, au făcut rost de sămânţă, au muncit la câmp, au ieşit din cumpăna venită asupra lor, când le-au ars casele.

Simbolul pietrelor, din marginea satului, este parcă o sugerare a proverbului: „Apa trece, pietrele rămân“, adică cei ce au tăria credinţei, tenacitatea pământului, răbdarea, hărnicia, blândeţea pot trece peste greutăţile vieţii.

În mod simbolic, drumul cel vechi de legătură cu ţara a fost desfiinţat de „moşiile ruseşti, răsărite atunci“, adică după 1812 când Basarabia a fost ruptă de Moldova printr-un tratat încheiat între Imperiul ţarist rus şi Imperiul otoman turc. Se fac referiri apoi la deportările făcute de satanicul comunism sionist, care viza transformarea Basarabiei într-un stat evreu, condus de camarila Anei Pauker, Walter Roman, Teohari Georgescu, Vasile Luca şi alţi asasini ai românilor.

b) Stilul romanului este influenţat de modelul narativ sadovenian, cu elemente de umor ca la Creangă şi cu simboluri care să sugereze profunda unitate dintre neamul românesc şi glia străbunilor: *„De când e lumea, ei au mers împreună, poporul şi pământul lui..., deoarece pământul este vatra şi soarta unui popor“*. De aceea *„dacă au arat şi au semănat pământul, au avut dreptate“*.

Ion Druţă ştie să dea expresivitate textului. El îşi caracterizează eroul, pe Onache, prin gesturi simple: *„îi salută cu o cimilitură“* pe cei adunaţi pe piatră, *„ochii lui veşnic zâmbăreţi au prins a se zimţui în lacrimi“*, *„ştie badea un cuibuleţ cu un singur ou“*. Pentru el, pribeagul, întors acasă după patru ani de război, *„sătucul de la încheietura celor două dealuri s-a transformat în inima lui Onache în tot ce avea el mai sfânt“*.

La fel *„Haralambie a mai dovedit o dată Ciuturii că e cel mai deştept“*, fiindcă gospodăria lui, fiind izolată pe deal, nu a ars. De aceea metafora *„Haralambie era numai trudă, numai sudoare“* îl caracterizează deplin ca harnic. Când vrea să sugereze efectul plimbărilor la pădure, el notează

lapidar valoarea numărului: *„Fierarul satului a dres din unsprezece colți de boroană unsprezece cuie, unsprezece bărbați şi-au găurit tavanele, unsprezece leagăne au prins a munci din greu..."*

Un flăcău, Dominte Secară, este caracterizat lapidar: *„un răzeş zdravăn cât un munte şi şmecher cât patru vulpi prinse coadă la coadă"*.

Când vrea să sugereze mitul cățelul pământului, întruchipat prin Molda, cățeaua ce l-a însoțit pe legendarul Dragoş Vodă la întemeierea Moldovei, el aminteşte felul cum peste Câmpiile Sorocii se aude uneori strigarea: *„o-o-o-lda-a-a-a!!!"*, când se ivesc lupii sau duşmanii. Molda devine marele apărător al locului.

Virtuțile morale sugerate dau acea tărie a permanenței poporului român în condițiile social-istorice extrem de dure, cu care s-a confruntat.

70.9. Mircea Cărtărăscu — *Nostalgia*

a) Cartea *Visul*, premiată de Academia Română în 1989, tradusă în franceză şi spaniolă, primeşte, sub titlul *Nostalgia*, o reeditare şi finisare, accentuând aderarea scriitorului la estetica suprarealistă prin profunda unitate dintre vis şi realitate, dintre fantezie şi realitate, creând o suprarealitate. El demonstrează că literatura pune în joc destinul omului, creează o lume a miracolului interior, dezvoltând principiul romantic al inspirației până la absurd. Cu multă abilitate autorul alătură două realități de neîmpăcat, ştie să folosească antianalogia sau contrastul romantic, ridicat la absurd, spre a uni absurdul obiectiv cu absurdul subiectiv. Cele mai spectaculoase dezvoltări ale imaginii le obține, folosind frottage-ul, adică delirul paranoic al imaginii.

Ruletistul este, de fapt, o nuvelă separată de celelalte patru (*Mendebilul, Gemenii, REM, Arhitectul*), construită pe conceptul baroc de lucru, ca joc, în sensul că pune în joc destinul unui om. Nu este vorba de ruleta unui cazino, unde miza jocului este o sumă de bani, ci sufletul. Eroul principal este un declasat social, un alcoolic, care transformă ghinionul într-o şansă unică, organizând un fel de spectacol al sinuciderii sale, în nişte taverne improvizate în subsolurile sardide ale Bucureştiului. Participanții pariau pe sume importante, din care el primea o cotă. Ca un actor ce joacă un rol, Ruletistul primea un pistol, pe care-l verificau cei din sală. Se introducea un cartuş, se răsucea butoiaşul şi exista o şansă, din şase, ca să fie ucis. Neşansa devine şansă şi el începe să-şi câştige existența cu această ruletă sinistră. Pentru a mări interesul, el introduce două cartuşe, apoi trei, apoi patru, apoi cinci, dar ghinionul devine o şansă absurdă. Autorul creează punctul culminant, când pune şase cartuşe, adică nu-şi mai oferă nici o şansă. Ghinionul devine o şansă absurdă, fiindcă un cutremur deviază cartuşul ucigaş, spectatorii fug îngroziți, el însuşi este îngrozit mai tare

decât la experienţele anterioare, când cădea leşinat şi-şi revenea după câteva zile.

Finalul este absurd, fiindcă Ruletistul, devenit bogat, este atacat de un bandit, care-l ameninţă cu un pistol. El face un infarct şi moare. Paradoxul este că nici un cartuş n-a putut să-l ucidă, dar pistolul gol, fără cartuşe, al hoţului i-a provocat moartea.

Spre a îmbina absurdul subiectiv cu cel obiectiv, autorul deplasează câmpul narativ de la exterior spre interior, de la realitate la vis: *„Şi deodată, de la marginea nopţii, îmi iese în faţă un uriaş Dumnezeu de lumină, atât de mare încât nu-mi încăpea în simţuri şi în înţelegere. Mă îndreptam către pieptul lui enorm, iar trăsăturile feţei lui severe fugeau în sus, turtindu-se la marginea câmpului meu vizual. Curând n-am mai văzut decât marea lumină galbenă a pieptului său, pe care l-am străpuns rostogolindu-mă, şi, după o navigare nesfârşită prin carnea lui de foc, i-am ieşit prin spinare“*.

Autorul ştie să utilizeze frottage-ul, adică o dezvoltare delirantă a imaginii:

„După un timp cu neputinţă de estimat (dar pe care l-aş numi eternitate), *la marginea vederii mele se ridică un alt Dumnezeu enorm, aidoma cu primul. L-am străpuns şi pe-acesta şi am ţâşnit înainte în vid. Apoi, după o altă veşnicie, apăru altul. Şirul de Dumnezei, privind în urmă, se mărea tot mai mult. Erau sute, apoi mii, prăbuşiţi cu faţa în jos când spre dreapta, când spre stânga, asemenea dinţilor unui fermoar gigantic de flacără. Şi descheind fermoarul în zborul meu, am dezvelit pieptul adevăratului Dumnezeu, raccourci mai grandios decât orice pe lume“*.

Imaginarul oniric caută să survoleze iconografia bizantino-ortodoxă şi să-l amestece cu raţionamentul „masochist, pascalian“, afirmând că *„l-am cunoscut pe Ruletist“*. Cele două realităţi sunt total disparate.

Imaginea unui Dumnezeu perceput ca într-un extaz: *„Ochii îi ţinea întredeschişi, zâmbea extatic şi trist, iar în dreptul inimii, sub sănişorul stâng, avea o rană îngrozitoare“. „Între degetele mâinii drepte, ţinea, cu un gest nespus de graţios, un trandafir roşu. Aşa plutea, culcat, în spaţiul care se străduia să-l cuprindă, dar care părea sorbit, cuprins de el...“*. Este o metamorfoză a mitului zeiţei Isis, care apare hierofantului cu un trandafir albastru, căruia i se dau atributele sacrificiului de sine al Domnului Iisus Hristos. Autorul caută să găsească un punct de congruenţă între mitul păgân şi sacrul creştin, între modelul gândirii creştine şi poezie. Finalul este edificator în acest sens: *„Aşa îmi închei şi eu crucea şi giulgiul meu de cuvinte, sub care voi aştepta să revin la viaţă, ca Lazăr, când voi auzi vocea ta puternică şi clară, cititorule“*. Închei pentru ca lespedea să aibă un epitaf şi cercul să se închidă, cu versurile lui Eliot, pe care atât le iubesc.

Imaginea onirică a lui Dumnezeu, multiplicată într-o serie, ne duce la reluarea dialogului dintre călugărul Dan şi Ruben — diavolul din nuvela *Sărmanul Dionis* de Mihail Eminescu: *„— În şir, răspunde Ruben, poți să te pui în viața tuturor inşilor care au pricinuit ființa ta şi a tuturor a căror ființă vei pricinui-o tu“*. De aceea oamenii au o simțire întunecată pentru păstrarea şi mărirea neamului lor. *„Sunt tot ei, cei care renasc în strănepoți... Şi asta-i deosebirea dintre Dumnezeu şi om. Omul are-n el numai şir, ființa altor oameni viitori şi trecuți, Dumnezeu le are deodată toate neamurile ce or veni şi ce au trecut; omul cuprinde un loc în vreme, Dumnezeu e vremea însăşi cu tot ce se-ntâmplă-n ea...“*.

Făcând din om centrul universului, după conceptul viclean al umanismului, Mircea Cărtărăscu îl crede Dumnezeu, fiindcă, în esență, autorul calcă porunca a doua: *„Să nu te închini la chip cioplit“*, adică la demonul ascuns în idol. Autorul a făcut din sine însuşi, din om, un idol şi a căzut în ispită, fiindcă, neavând formația teologică necesară, nu cunoaşte trăsăturile esențiale ale lui Dumnezeu, de aceea îl confundă cu demonul.

Prezența harului Duhului Sfânt, ca Duh al Înțelepciunii, ca Duh al Înțelegerii, ca Duh al Cunoştinței, se vede prin darul deosebirii duhurilor care, pentru Mircea Cărtărăscu, este sublim, *„dar lipseşte cu desăvârşire“*.

De aceea şi în Orbitor aripa stângă va confunda ispita prin yoga cu extazul mistic creştin ortodox al revelării Adevărului, care este Domnul Iisus Hristos. De aceea reprezentarea onirică a lui Dumnezeu că Adam este o blasfemie, pe care autorul n-ar fi făcut-o, dacă l-ar fi studiat pe Eminescu, al cărui continuator pe linia prozei fantastice este.

b) Nuvela *Gemenii* aduce aceeaşi metamorfoză a realității în vis spre a crea o suprarealitate. Planul real urmăreşte evoluția relației dintre un adolescent Andrei, ca alter ego al autorului, şi Gina, o colegă de clasă.

Relația alternează de la plimbări la intimități în camera fetei, apoi înstrăinări, oscilații de adolescenți, alternate de planul oniric ca o prefigurare a imaginarului delirant din final. Aflat în camera Ginei, Andrei este condus de fată, printr-un coridor subteran secret, în muzeul Antipa, spre a sugera o întoarcere ab arigo la un moment de început al vieții. Aici are loc parcă o repetare a păcatului originar, moment în care se petrece o substituție de persoane. Eul lui Andrei se găseşte în trupul Ginei şi invers: *„zăceam pe spate şi mă priveam în pupilele ființei difuze aplecate asupra mea; vedeam acolo fața Ginei, uşor deformată de sfericitatea ochiului. Când conul conştiinței mele s-a mai extins, mi-am dat seama că acea ființă avea trăsăturile mele şi mă privea cu nesfârşită teroare“*. Absurdul subiectiv se împleteşte organic cu absurdul obiectiv, avem declanşată o dezvoltare halucinantă a imaginarului spre a sugera efectul căderii în păcat a omului. Toate exponatele muzeului, pe care mai înainte le-au contemplat în vitrinele

şi în borcanele lor, împăiate sau conservate, se însufleţesc, devin vii. Cei doi eroi fug, fiindcă toate devin agresive: *„Trebuia să ieşim pe poarta muzeului. Dacă era încuiată, eram pierduţi. Ne-am întors din drum înfruntând valurile de insecte, care acum erau vioaie şi agresive. Era limpede că nu mai roiau la întâmplare, ci se îndreptau toate împotriva noastră: scorpionii îşi înfigeau ghimpii cozii în pielea pantofilor noştri, fluturii ne izbeau peste faţă ca să ne ameţească, furnici roşii începuseră să ni se caţere pe picioare. La parter toate animalele, acum răgând, mugind şi fornăind şi chiţcăind şi lătrând se îndreptau asupra noastră, ca un zid de colţi şi coarne ascuţite. Eram izgoniţi. Abia am nimerit poarta muzeului“*. Se creează, ca în suprarealism, o altă realitate. Eroii trebuie să trăiască fiecare viaţa celuilalt. Andrei, în corpul Ginei, refuză mistificarea şi substituţia de sine. De aceea, în final, adună toate mobilele, făcând un fel de rug, pe care-l stropeşte cu toate parfumurile Ginei şi-i dă foc. Se sugerează un final baroc, cu eroi tragici, în împrejurări tragice.

c) *REM* este construită ca o nuvelă, care încorporează o povestire.

Titlul sugerează nuvela *Remember* a lui Mateiu Caragiale, fiindcă vrea să fie *„o amintire a amintirilor“*, o *„nostalgie“*, o ars epica, în care autorul vrea să-şi exprime concepţia sa despre creatorul şi creaţia sa. De aceea, în final, Svetlana, care are rolul locutorului, a personajului care povesteşte o amintire, spune: *„noi suntem REM-ul, Tu şi cu mine, şi povestirea mea, cu toate locurile şi personajele ei“*.

Opera este ficţiune: *„că lumea noastră e o ficţiune, că suntem eroi de hârtie şi că ne-am născut în creierul şi mintea şi inima lui, pe care eu l-am văzut. Că până şi el s-a cuprins în REM.”*

Scriitorul creează, aşadar, o lume, care devine autonomă, sau aşa cum susţin unele scrieri că la judecata sufletului toate cuvintele, faptele unui om se vor întrupa, poate chiar unele gânduri se vor confrunta şi cele care vor învinge, vor determina soarta sufletului. Aceasta ar fi ideea. De aceea autorul *„nu este decât produsul unei minţi mult mai vaste“*, care *„caută cu înfrigurare o intrare către acea lume superioară, căci visul nostru, al tuturor, este să ne întâlnim Creatorul, să privim în ochi fiinţa care ne-a dat viaţă”*. Este parcă o reluare a ideilor lui Ion Barbu, la care face uneori aluzii, şi anume că arta este *„un joc secund mai pur“*, că ea este *„adâncul acestei calme creste,”/Trecută prin oglindă în mântuit azur“*. Creatorul poate fi *„un sentiment, o strângere de inimă în faţa ruinării tuturor lucrurilor“*, idee care încheie romanul *Craii de Curtea-Veche* a lui Mateiu Caragiale.

Tehnica narativă este suprarealistă, fiindcă îmbină visul cu realitatea. Realitatea e dură. Un student, Vali, are o relaţie cu o femeie mai în vârstă, Svetlana, care este divorţată. Ea îi povesteşte evenimente din copilăria ei,

iar autorul spiriduş, strecurat în apartament, repovesteşte. Firul narativ este construit pe laitmotivul visul, prin cele şapte vise ale Svetlanei, interferate simbolic cu cele şapte jocuri de-a regina, a celor şapte fetiţe, timp de şapte zile, spre a afla, ca şi eroii lui Mircea Eliade, ieşirea din labirint, dar nu o găsesc, fiindcă autorul nu le-o poate oferi.

d) *Arhitectul* este cea de a cincea nuvelă–povestire, construită pe elemente, preluate din literatura ştiinţifico-fantastică. Firul narativ este realizat pe frottage-ul pretext spre a sugera ideea că legea armoniei şi echilibrului poate regenera lumea, universul.

Subiectul este minuscul. Un arhitect, Emil Popescu, specialist în construirea fabricilor de ulei, este căsătorit cu o colegă arhitectă, specializată în construirea fabricilor de produse lactate. Ei îşi cumpără o maşină, dar până să-şi ia carnet de conducere, arhitectul stă ore întregi în ea, încercând să se adapteze la condiţia celui care conduce, „a conducătorului“. Claxonul fiind defect, îl determină să-l înlocuiască cu altul muzical, apoi cu o combină muzicală. Este o divogaţie pretext, fiindcă el începe să improvizeze, reproducând momentele esenţiale ale istoriei muzicii universale, apoi frottage-ul se extinde, el ajungând să dezvolte o adevărată uzină, transformând cartierul într-un centru al universului. Treptat, influenţa sa se extinde într-o progresie geometrică, dobândind puterea de a conduce, prin armonie şi echilibru, întregul univers. Este o grandomanie a conceptului satanic „omul — centru al universului“, pe care-l au toţi dictatorii, toţi conducătorii de secte, de state, de partide politice, de armate, de servicii de spionaj, de organizaţii secrete, de mafii.

Textele arată un progres pe linia explorării esteticii suprarealiste, dar şi limitele acestui program, care devin limitele autorului. El cade într-un convenţionalism, care tinde să devină manierism. Autorul nu are o formaţie filosofico-teologică fundamentală spre a da eroilor săi o deschidere, o ieşire din labirintul, în care se zbat cu o înfrigurare, cu un fior al neputinţei, într-o halucinantă confruntare cu timpul, marele devorator al lumii.

Când eroii lui Mircea Cărtărăscu vor deveni smeriţi monahi sau pustnici, vor afla că Ieşirea are formă de cruce, că poarta oilor este Domnul Iisus Hristos, că alegerea se face de către Fiul lui Dumnezeu, că desăvârşirea, sfinţirea, mântuirea, înfierea se dau după măsura crucii, pe care fiecare o poartă de-a lungul vieţii, atunci „nostalgia“ după raiul pierdut, visul etern al omului, va deveni o realitate pentru ei şi pentru autor, fiindcă literatura pune în joc destinul omului şi al autorului.

70. 10. Mircea Cărtărăscu — *Orbitor*

a) Romanul *Orbitor* prezentat ca primul volum al unei trilogii: *Aripa stângă, Aripa dreaptă, Trupul,* este realizat din secvenţe-felii de viaţă realiste, din frottage-uri suprarealiste, din jocuri, scene şi înfolieri de factură

barocă, din evaziuni în fantastic, vis şi natură de tip romantic, din simboluri reluate ca un lait-motiv ca în estetica simbolistă.

Caracterul realist al romanului este reprezentat de rememorarea unor secvenţe-felii de viaţă socială, interpretate ironic sau psihanalitic, prin terminologia scientistă, prin tipuri sociale surprinse în ambianţa lor. Ele alcătuiesc o structură de bază, pe care se înalţă episoadele suprarealiste, tablourile de factură barocă sau romantică, simbolurile şi meditaţiile autorului. Cele mai caracteristice sunt descrierile de mediu bucureştean, saloanele spitalelor în care autorul-pacient a stat, întâmplările pe care memoria sa le-a păstrat, spre a exprima conceptul de scriitor conştiinţă a universului, iar romanul este cartea vieţii, un mod de a exista, fiindcă Bucureştiul, lumea, sunt un alter-ego al autorului. Între om şi univers există un raport de identificare, de corespondenţe ca în estetica simbolistă.

Secvenţele - felii de viaţă socială - realiste sunt dominate de câteva personaje: Maria - mama - care avea un fluture pe şold, muncitoare la un atelier de ştanţat, plină de afecţiune faţă de Mircea - autorul - regizorul - locutorul; Anca fata care avea tatuat pe cap un mesaj făcut de Herman (*"Totul şi totul avea chipul meu"*), o imagine a universului, a conceptului de conştiinţă sugerat, o metamorfoză delirantă a lumii reale.

Caracterul de critică socială se exprimă prin ironia cu care sunt prezentaţi unii eroi ca Ionel, şofer pe o maşină a ziarului "Scânteia", care spre a parveni se însoară cu evreica Estera Hirsch, nimfomană, care între două reprise de sex studiază opera lui Lenin sau îi spurcă pe toţi conducătorii politici ca să se excite. Ionel prin ţiganul Zambilă, devenit activist de partid, obţine o slujbă de supraveghere a statuilor din parcurile Bucureştiului. Prilejul este de a ironiza falsa cultură şi arta proletară reprezentată de statui ale lui Marx, Engels, Lenin, Stalin, Vasile Roaită, Olga Bancic, Ilie Pintilie, scriitori ruşi.

Scenele de viaţă reală sunt pretextul, pe care se dezvoltă evaziunile în suprareal, supranatural. Când Ionel intră prin statuia lui Puşkin ajunge printr-un coridor secret în faţa unui mormânt şi simte că i s-a urcat în spate un fluture uriaş, care-şi înfige ghiarele în coastele lui şi-l însămânţează în creier. Motivul fluturelui o însoţeşte şi pe Maria, fiindcă în poartă pe şold, dar şi în inelul pe care l-a luat de la Mioara. Venită cu sora ei Vasilica în Bucureşti, Maria lucrează în atelierul de croitorie al Mioarei. Ambele au nişte experienţe stranii. Invitată la restaurant şi apoi acasă la Mioara Maria o vede cum plină de groază priveşte o mască, ce-i rânjeşte de pe perete şi leşină. Vasilica are o experienţă masochistă cu un cântăreţ negru Cedric care-i cere să se îmbrace în ofiţer neamţ şi să-l bată cu crăvaşa.

Bombardamentul american asupra Bucureştiului distruge atelierul de croitorie şi locuinţa, unde stăteau Maria şi Vasilica. Sunt luate înapoi la ţară

de tatăl lor Dumitru Badislav, la Tâtova. Venit după ele, Cedric le povesteşte întâmplarea stranie cu Monsu, fra Amado şi *ştiutorii*, care printr-un ritual vrăjitoresc fantastic dizlocă creierul şi coloana vertebrală a fratelui Amado. O negresă tânără Cecilia este sacrificată de Monsu şi din ovarele, din uterul ei extirpat ia naştere un demiurg, un demon cu înfăţişare de Hristos. Din unirea acestor două elemente urma să se nască ceva. În centru "rezervorul viu de lumină". Scriitorul confundă religia cu satanismul.

Ironia însoţeşte pe Maria şi Costel care văd la cinematograf filme ca "Răsună Valea", jurnale cu Gheorghiu Dej şi alţi fruntaşi comunişti, cu mineri şi oameni ai muncii. Motivul fluturelui revine straniu, când Maria însoţită de Costel determină coborârea unei cabine de lift rămasă după distrugerea blocului din care făcuse parte. Din cabină iese o femeie goală - liftiera - şi un fluture enorm. Supranaturalul se dezvoltă ca într-un vis hipnotizând pe autor şi de aceea mergând pe străzi cei trei nu sunt remarcaţi de trecători. Liftiera se întoarce în cabina liftului împreună cu fluturele gigant, după ce le istoriseşte cum în timpul bombardamentului un pilot american transformat în fluture a venit în cabina liftului. Copilul rezultat este fluturele din cabină. Anii trecuseră ca o clipă, este o evadare din timp şi liftiera le mărturiseşte Mariei şi lui Costel că a trăit: *"Nu ca o conştiinţă care gândeşte până-şi termină gândurile şi rămâne goală până la sfârşitul timpurilor, ci ca un gând, al cuiva mult mai mare, ca o literă într-o carte, ca o pată de culoare dintr-un tablou"* (p. 195).

b) Sensul problematic al romanului, exprimă o febrilă căutare de a ieşi din labirintul lumii şi a pătrunde în Memoria lumii: *"Există o memorie universală, cuprinzînd, stocând şi distrugând ideea de timp. Există AKASIA şi AKASIA este salvatoarea universului, şi-n afara AKASIEI nu este posibilă vreo speranţă de mântuire. Ea este ochiul din fruntea Totului, care cuprinde istoria Totului cu tot ce este, a fost şi va fi. În AKASIA nu există moarte, nici naştere, totul este coplanor şi totul este iluzoriu. Toate evenimentele lumii şi fiecare particulă de substanţă şi fiecare nuanţă de energie sunt prezente într-o lumină transfinită acolo, în Amintire"*. Este conceptul de lume ca univers al cunoaşterii ca esenţă a esteticii expresioniste, care se reia în final. Autorul caută să descopere în sine un **alter ego**: *"Memoria ţese un om acolo în adâncul chakrei cu trei petale, în ochiul din frunte", "el este geamănul nostru", "el se desprinde mai mult de mine devine mai obraznic şi mai independent, creşte în umbră şi în putere şi se ridică deasupra mea, întinzându-şi ghiarele"*. De aceea pentru autor memoria este o "**mater genitrix**": *"Iese din mine ca o insectă încă umedă şi moale din coaja străvezie a fostei ei carcase. Memoria mea este metamorfoza vieţii mele, insecta adultă a cărei larvă e viaţa mea"* (p. 66). De aici valori noi pentru simbolul fluturelui *"de o frumuseţe suprafirească"*

precum şi înțelegerea universului creat de autor: *"Acel hialin unde se-ntâlnesc ca trei flori heraldice pe un scut visul, memoria şi emoțiile, este domeniul meu, lumea mea, Lumea"* (p. 67).

Ca şi Marcel Proust în romanul *În căutarea timpului pierdut* feliile de viață prezentate aparțin trecutului fiindcă: *"Trecutul este totul, viitorul este nimic, nu există alt sens al timpului"* (p. 57). Deci prezentul şi viitorul se exclud din aria de percepție a conştiinței deoarece: *"Trăim pe o bucată de calcar din scleroza în plăci a cosmosului"* (p. 57).

Mircea Cărtărăscu oferă o imagine a omului contemporan care caută să găsească Calea, Adevărul şi Viața *"când vom fi asemenea îngerilor"*, când vor *"izbucni fragede şi luminoase cele două frunzulițe, aripi ale sufletului, aripi ale duhului, care vor părăsi răsadnița acestei lumi pentru ca îmbrăcate în slava unui corp ceresc să fie plantate pe un pământ nou sub un cer nou"* (p. 61).

Simbolul fluturelui reluat ca un lait-motiv din estetica simbolistă vrea să sugereze că aşa cum din omida ce se târâie pe o frunză se naşte un fluture, care zboară spre soare, tot astfel din crisalida trupului omenesc la momentul morții fizice trebuie să iasă un înger: *"Vedem ținta noastră în oglindă, în iluzie, dar prin asta ştim că ea totuşi există undeva în realitate. Orbirea noastră față de viitor se aseamănă cu agnozia corporală a unor bolnavi; pentru ei pur şi simplu a dispărut partea dreaptă (sau stângă) a lumii cu tot cu jumătatea respectivă a corpului"* (p. 61). Deci ceea ce vedem ca realitate este una din părți, ca în teoria spinului din fizică. Cealaltă parte este transcendentă, trecută într-o suprarealitate. De aici sensul de a fi al romanului, al vieții, al literaturii, care implică sufletul ca în estetica suprarealistă.

Omul trebuie să trăiască o metamorfoză esențială, să devină o conştiință, să trăiască starea de supraconştiință, când va vedea *"nu doar cu ochii ci cu toată pielea corpului său, şi nu doar cu pielea, ci cu viscerele deopotrivă, cu venele, cu arterele, cu traheea şi cu esofagul, cu oasele bazinului şi cu glandele endocrine, cu sângele şi cu saliva şi cu moscul din transpirația lui. Şi nu doar cu corpul, ci cu câinii şi cu salcâmii şi cu blocurile şi cu maşinile şi cu magazinele din jur, cu anotimpurile şi cu constelațiile. Că va vedea odată cu ochiul mare, limpede şi curat al întregului în afara căruia există numai inexistența"* (p.62).

Nostalgia este cuvîntul utilizat de autor care sugerează această schimbare la față a omului, această aşteptare a lumii celeste: *"căci trebuie ca acest trup stricăcios să se îmbrace în nestricăciune şi acest trup muritor să se îmbrace în nemurire"* (I Corinteni 15,53).

c) Conceptul de lume ca joc structurează tema, elementele narative, stilul, eroii, pe dimensiunea programului estetic al barocului, determinând în

primul rând rolurile de locutor, actor, regizor, scenarist, spectator, conştiinţă a epocii pe care şi le asumă autorul, precum şi diferitele jocuri pe care le regizează.

Locutorul povesteşte războiul dintre îngeri şi demoni, între neamul Badislavilor şi strigoi. Macul adus de ţigani şi opium-ul preparat determină căderea satului în mâna demonilor: *"un înger gol de lumină, cu ţâţe de muiere, dar cu însuşire de bărbat, cu păr de aur împletit în mii de cosiţe"* (p. 40). Începe o beţie albă, o depravare, o distrugere a gospodăriilor. Preotul plânge între icoane iar morţii devin moroi (strigoi), fiindcă sunt lipsiţi de slujbe, pomeni, de aceea vin în sat sfâşie pruncii, atacă flăcăii, încalecă femeile, o parte din săteni trec de partea lor, iar în biserică o parte din sat cu preotul încep slujbe. Strigoii atacă biserica şi cheamă în ajutor demonii *"care începură să izvorască din cercul fermecat ca o încolăcire fabuloasă de răutate"* (p. 44).

Jocul de-a viaţa şi de-a moartea capătă un aspect de legendă bogomilică, fiindcă demonii atacă biserica: "*îşi înfipseră fierăstraiele din coadă printre olane şi slobozíră-năuntru ouă prelungi din care într-o clipă ieşeau păianjeni veninoşi cu o sută de picioare. Dar preotul în odăjdiile sale de fir aurit îi pietrifica stropindu-i cu apă sfinţită"*. Demonii târâtori săpară găuri pe sub pământ şi se iviră pe neaşteptate printre cei îngenuncheaţi: *"Dar tămâia din cădelniţă le intră în nările largi şi le sfărâmă ţestele sepeşti în mii de ţăndări. Demonii-lilieci înşfăcau steiuri de piatră, se rotiră cu ele peste acoperiş şi le slobozíră asupra lui. Cum ajungeau la ele vibraţiile îngereşti ale rugăciunilor, pietrele se opreau în aer şi se deschideau ca nişte boboci uriaşi, ivind petale cărnoase, de o rară frumuseţe, aşa încât cerul deasupra bisericuţei se umplu de flori multicolore"* (p. 44). Realitatea imaginată de autor este un spectacol regizat după tablourile evului mediu. În lupta dintre oameni şi strigoii sprijiniţi de demoni intervin îngerii: *"Lumina se-mprăştie pe vale se izbea de stâncile dimprejur care deveneau străvezii ca de cleştar, şi, cu o putere mereu mai mare, urca într-o singură coloană măreaţă la ceruri spărgând norii, dând stelele la o parte şi dezvăluind măreţia nesfârşit de blândă a Treimii. Şi prin strunga de lumină prinseră a ninge îngerii, încinşi cu arcuri şi tolbe cu săgeţi, purtând lăncii lungi în mâini, fluturându-şi în coborâre buclele de sârmă de aur. Un strigăt de biruinţă izbucni din piepturile Badislavilor"* (p. 45).

Îngerii se organizează ca o oaste: *"Voinici înaripaţi, în armuri de frunze e aur, se adunară în falangă şi loviră cu lănciile înainte, şleahta dezmăţată a morţilor. În câteva clipe din teribilul neam subteran rămase - un morman de tibii, vertebre, mandibule, cranii şi oase iliace, îngălbenite ca o ceară veche, fumegând încă venin către ceruri"* (p. 46). Autorul ar fi

trebuit să se documenteze ca scriitori realişti preluând tradiţiile ortodoxe şi populare, de aceea lupta dintre îngeri şi demoni este o pagină de literatură ştiinţifico-fantastică.

"Îngerii săgetau izmele cu săgeţi de oţel, de sticlă şi de lumină, le hărcuiau cu spade cu două tăişuri scurgându-le sângele negru în zăpadă, se ridicau în zbor şi sugrumau cu mâinile late demonii aripaţi. Balaurii şi vârcolacii, coropişniţele cu cap de om, oamenii cu cap de muscă deschideau râturi, boturi, ciocuri şi aruncau jeturi de flacără roşie spre cereştii legionari. Din când în când îngeri cu aripile incendiate în culori bengale, ca de pasărea paradisului se prăbuşeau pe câte un bordei sau în via desfoliată" (p. 46).

Victoria îngerilor se face abia în zori, când duhurile rele îşi pierd puterea: *"Aruncară spadele năclăite, lăncile cu flamura sfâşiată, îşi scoaseră armurile străvezii şi rămaseră-n veşminte lungi şi albe, pe umerii cărora căzeau pân-la brâu inelele părului de aur. Obraz lângă obraz, cu ochii albaştri ridicaţi spre ceruri îngerii cântau. Ridicau către Dumnezeu vocile lor de fetiţe gingaşe şi proaspete ca lujerii, ca tulpinile de garoafă"* (p. 46).

Este o luptă surprinsă mai mult cu imagini romantice decît suprarealiste, ca în cultivarea specificului naţional evocându-se obiceiuri legate de tradiţii strămoşeşti româneşti, cum ar fi cele ce se dădeau pentru morţi: *"Colaci şi colivă, orez cu lapte şi prune afumate erau hrana morţilor trimisă pe firul de apă al pârâului Bârzova, în bărcuţe de lemn înţesate de lumânări la soroacele cuvenite"* (p. 39).

Motivul jertfei pentru zidire din *Legenda Monastirii Argeşului* este reluat la momentul când Badislavii părăsindu-şi satul trec Dunărea şi este ales un băiat Vasili, care-şi pune umbra pe ghiaţa fluviului şi este absorbită de puterile întunericului: *"O cruce lungă şi neagră - roşiatică se-ntindea acum pe oglinda apei"*.

Alunecarea din acest plan romantic în cel simbolist se face cu uşurinţă, fiindcă în gheaţa Dunării *"la un stânjen sub cleştar se aflau pretutindenea cu aripile întinse, fluturi"*. Se împleteşte mitul Sfintele Ape cu simbolul fluturele-suflet.

"Pretutindeni, pe toată întinderea fluviului, cât zăreai cu ochii, fluturii colorați cu aripile-ntinse, la câţiva paşi unele de altele, alcătuiau o pardoseală ameţitoare" (p. 52).

Badislavii sparg gheaţa, scot un fluture uriaş, îi taie şi fac din el mâncare, iar din aripile lui pături cu care se înveliră în sănii. Când ajung la zidurile unei biserici ruinate se opresc, preotul face slujbă, pune mâna lui pe a unui sfânt pictat în fresca rămasă. Se reia motivul din legenda Mănăstirii Argeşului, împletindu-se specificul naţional cu fantasticul suprarealist: *"în*

zvonul pătimaş al rugăciunilor, fulgi de foc coborâră din cer şi se aşezară peste capetele fiecăruia şi deodată oameni, muieri şi prunci începură să profeţească şi să vorbească-n limbi, cu ochii largi, strigând şi râzând şi hohotind cu lacrimi în timp ce pereţi de văzduh sclipitor creşteau din pământ adăugându-se zidurilor rămase-n picioare şi bolţi de văzduh se arcuiau peste ţestele iluminate şi o turlă de văzduh se-nălţa înspre ceruri. Pe-ncetul zidurile se-nchegară, devenind străvezii - lăptoase, apoi mate ca morfilul, ca să se acopere în cele din urmă cu zugrăveli măiastre, întru totul asemănătoare cu cele de pe zidurile ruinate, care acum se curăţiseră şi ele şi în noua biserică nu se mai cunoşteau de celelalte. Strane sculptate în lemn, cu înfloriturişi frânghii şi catapeteasmă încrustată, cu icoane şi un altar acoperit cu odoare scumpe se adăugară minunatei alcătuiri" (p. 56).

Metamorfoza ca procedeu suprarealist şi romantic împletit cu mitul sugerează **nostalgia** această nevoie de schimbare la faţă a omului şi a lumii: *"căci trebuie ca acest trup stricăcios să se îmbrace în nestricăciune şi acest trup muritor să se îmbrace în nemurire"* (I Corinteni 15,53) fiindcă: *"Omul cel dintâi este din pământ pământesc; omul cel de al doilea este din cer"* (I Corinteni 15,47).

Jocul de-a imaginarul dă sens titlului romanului *Orbitor* adică "*meraviglia*", sau conceptul de **hybris**. Imaginea conştiinţei universale, ca un creier enorm, ce ar cuprinde întreaga umanitate, în care fiecare om ar fi un neuron, acest creier de lumină ar urma să fie făcut din cei desăvârşiţi. Păcătoşii ar alcătui în Gheena un *"creier infinit de pervers"*. De aici valori pentru părţile romanului:

"Paradisul - înţelepciune de mâna dreaptă, de emisfera dreaptă, feminină, blândă, pufoasă, ape nesfârşite şi nemişcate, iluminate în adânc de fosforescenţa îngrozitorilor peşti abisali" (p. 215).

"Infernul - înţelepciune de mâna stângă, emisferă stângă, năprasnic foc paraclet, mascul ce-ascunde în miezul distructiv un suflet de porumbiţă":

Lumea nefiind în concepţia scriitorului decât *"neasemuitul Creier ce ne visează"*. Oamenii devin stranii *"asemeni cetaceelor"*, "înotând în fluidul mental al unei cunoaşteri enorme".

Jocul de-a literatura intră într-o contradicţie fundamentală cu ideea estetică a suprarealismului că literatura implică sufletul. Autorul recunoaşte că *"Trecutul meu era cheia, semne tulburi îl arătau ca lizibil, trebuia să-ncep o dată marea lectură, dar nici o stelă nu se arăta ca să-mi lumineze deodată înţelegerea"*. Înţelegerea este exact ceea ce-i lipseşte autorului, fiindcă ea vine din Duhul Înţelegerii. Nu doar maseurul, care-i pipăie obrazul devenit o mască tragică a împietririi lăuntrice, este orb ca orice securist, ci şi autorul. De aceea el însuşi mărturiseşte: *"Ce scria însă pe*

pielea mea, sau ce era tatuat acolo, între sfârcurile pieptului meu, era deocamdată complet obscur pentru mine". Scriitorul orb îşi conduce cititorii spre groapa infernului, aşa cum îl pune pe îngerul căzut în patimă să se ascundă în pământ, tot aşa cu falsele scene erotice tratate la modul vulgar el cultivă patima desfrâului. Aşa cum el rătăceşte prin labirinturi cu vrăjitorii negri din final: Monsu, Melanie, Cecilia, conduşi de pseudopreotul fra Armando, tot aşa îl rătăceşte pe cititorul neavizat. Cuvântul titlu „*orbitor*" urmat de *„Tikitan"* este edificator în acest sens. Fiindcă pentru autor ca şi pentru Nietzsche *„Dumnezeu a murit!"* şi ţipă *„Ca un păianjen"* (p. 328). Scena tentativei de sinucidere din spital, când pune aparatele de unde ultrascurte să-i bombardeze creierul, arată acest dezechilibru lăuntric. De aici ridicolele scene de la circ, care aveau ca mobil o acţiune de spionaj urmărită de securistul Stănilă Ion, în timp ce Estera cu şeful său Paltin Bădescu face sex.

Literatura nu este un joc, ci un mesaj al unei generaţii pentru generaţiile următoare. Scriitorul trebuie să fie o conştiinţă socială, naţională, umană, religioasă-creştină, iar dacă nu izbuteşte trebuie să aibă înţelepciunea să se abţină, fiindcă la judecata sufletului său verdictul va fi aspru şi greu. Jocul de-a cuvintele nu creează orbirea cititorului avizat, care caută mesajul *"sublim"* dar care vorba lui Caragiale, *"lipseşte cu desăvârşire"*. Romanul *Orbitor* nu deschide un drum spre Dumnezeu, cum crede autorul, fiindcă nu are darul deosebirii duhurilor, ci este un drum spre întuneric, spre gheenă.

Creştinismul înseamnă naşterea cea de a doua din Duh Sfânt, când Domnul Iisus Hristos ca un Prunc minunat se naşte în inima anahoretului. Este naşterea mistică a celui ales, a celui binecuvântat. El trăieşte o viaţă pe versetele Sfintei Evanghelii, devine un înger în trup. La momentul împlinirii sale duhovniceşti mormântul-ţărâna devin o scară la cer. Extazele îi comunică etapele acestui drum.

În romanul *Orbitor* scriitorul ignorant şi viclean înlocuieşte Adevărul dumnezeiesc cu un satanism vrăjitoresc devenind nu cum crede un scriitor reprezentant al conştiinţei universale, ci un nenorocit care se aruncă pe sine între cei ce se duc în gheena. Acesta este sensul adevărului "*eucumenic*" al finalului, nu doar al romanului, ci şi al acestei lumi care nu poate înţelege Adevărul, fiindcă ca şi autorul s-a lepădat de Dumnezeu.

Tupeul, obrăznicia, neruşinarea, dorinţa de afirmare, iubirea de sine, crimele morale şi fizice, câştigul nemeritat, mafiile şi tâlhăria organizată, sinuciderea sunt nu doar atributele egoistului orb, viclean, rătăcit în cursele duhurilor rele, care fiind smintit sub marca religiozităţii îi sminteşte pe ceilalţi, sunt atributele lumii contemporane decisă să meargă *„până la capăt"*, exprimate prin titlul *Orbitor*. El ar putea fi schimbat în celelalte două volume spre un mesaj adevărat.

71. Evoluția dramaturgiei contemporane

71.1. Horia Lovinescu — *Moartea unui artist*

a) *Moartea unui artist* este o meditație dramatizată pe tema destinului. Eroul principal, sculptorul Manole Crudu, are rolul de purtător de mesaj. Numele său amintește *Legenda Meșterului Manole*, motivul jertfei pentru zidire. În același timp, prin Domnica, doica lui Manole, se sugerează măicuța bătrână, fiindcă recită versuri din *Miorița*, cu motivul comuniunii dintre om și natură. Manole, ca reprezentant al conștiinței naționale, este păstorul spiritual ale cărui oi sunt ideile ce le transmite ca pe un mesaj al unei generații. Manole Crudu se întoarce dintr-o călătorie de studii din Orient, deoarece era bolnav de anghină pectorală și nu mai avea voie să lucreze, să depună eforturi. Pentru a-și realiza proiectul unei statui, *Zburătorul*, îi propune fiului său Vlad să colaboreze cu el. Deși este sculptor și ar fi avut multe de învățat de la tatăl său, Vlad îl refuză, fiindcă i se pare că aceasta i-ar știrbi personalitatea. El crede că arta este o evoluție a formei și ia în derâdere mesajul umanist al artei lui Manole. El nu înțelege că arta majoră trebuie să reprezinte conștiința socială, națională, să aibă un mesaj, pe care Manole Crudu îl definește drept *„zborul omului spre alte lumi“*.

Drama are un caracter realist, dar și expresionist, fiindcă este o dramă de idei, de problematică și dezbate problema vieții și morții, problema artei și artistului în societate, raportul dintre om și univers, putând fi de fapt căutarea răspunsului la întrebarea: *„Care este sensul vieții?“*. La această întrebare fiul său Toma și Cristina, fiica menajerei sale, ar răspunde că iubirea. Același răspuns l-ar putea da Claudia Roxan, o actriță, prietenă de-a sa, care-și abandonează șansa ei de viață, rupe logodna ei cu un alt bărbat și vine să-l îngrijească. Manole Crudu îi cere să se căsătorească cu el. Claudia Roxan înțelege că, dacă ea îl iubește pe Manole, acesta nu se iubește decât pe el și că i-a făcut această propunere din spaima lui față de moarte. De aceea îl refuză, fiindcă vede cum Manole încearcă o idilă cu Cristina. La întrebare Domnica, doica lui Manole, care trăiește în casa lui, i-ar răspunde că sensul vieții este să-ți faci destinul. Vlad, ambițios și dornic de a-și etala personalitatea, ar răspunde că sensul vieții este arta. Manole Crudu pare a le uni pe toate, fiindcă viața lui este un drum de la iubire la artă și de la artă la destin. De aceea, rămas singur, cu spaima morții apropiate în suflet, el trăiește dramatic ruperea de planuri. El vede o prăpastie, deschizându-se în fața lui, așa cum văd, probabil, înaintea morții toți cei ce n-au Dumnezeu. Vede duhurile cele rele și, împins parcă de o voință din afara lui, începe să le sculpteze, călcând interdicția medicilor. Realitatea simțurilor se destramă și el vede o altă realitate, așa cum caută să o redea arta expresionistă sau suprarealistă. Văzând aceste sculpturi, Vlad este entuziasmat, fiindcă

această cale a artei o căuta. Manole îşi cheltuieşte ultimele puteri pentru a reda această realitate, pe care o descoperă abia acum, dar, în acelaşi timp, crede că prin artă se poate elibera de coşmaruri. Este ceea ce pictorul spaniol Goya realizase în pictură prin ciclul *Somnul raţiunii creează monştri*. Manole înţelege că valoarea vieţii este dată de ceea ce laşi în urmă. El a încercat să realizeze o familie, are doi fii, dar nici unul nu-i stă aproape. De aceea încearcă să se salveze prin creaţie, dar problema cu care se confruntă nu poate fi amânată. El are înţelegerea păstorului din *Mioriţa*, aceea că viaţa este împlinirea unui destin, care este, de fapt, un dar. Darul său a fost talentul de sculptor, care are sensul unui talant ce trebuie înmulţit.

b) *Moartea unui artist* este o dramă în care scriitorul dezbate concepţia sa despre artă, programul său estetic. Semnificativă în acest sens este discuţia dintre Manole Crudu şi Vlad.

Vlad îi impută lui Manole Crudu sensul artei sale, mesajul ei de *„predicator umanist"*, alcătuit din concepţiile umaniste, renascentiste.

Artistul este o conştiinţă şi arta sa trebuie să emane această concepţie umanistă. În acelaşi timp, artistul este un om al cetăţii, de aceea arta trebuie să exprime un răspuns la problemele sociale. Manole Crudu transmite, prin Postul de Radio, un mesaj către toţi artiştii lumii, chemându-i să lupte pentru triumful raţiunii, al vieţii, al artei. Artistul trebuie să fie o conştiinţă naţională, iar arta trebuie să aibă un specific naţional, de aici motivele care impregnează piesa: zburătorul, jertfa pentru creaţie, mitul reintegrării, conceptul de armonie şi echilibru.

Artistul este un ideolog; arta trebuie să aibă un mesaj militant. Vlad nu vrea să înţeleagă acest lucru şi crede că arta este o problemă personală, o chestiune de afirmare a personalităţii şi originalităţii, de aceea are o atitudine de frondă puerilă faţă de valorile clasice. El are de fapt o concepţie anarhistă despre lume şi viaţă, de aceea spune: *„şi în loc să sculptez Zburători şi Primăveri eu vreau să mă bâlbâi, să mă bâlbâi"*.

Ideea că artistul trebuie să fie o conştiinţă estetică este ridicată mai ales de Vlad, care caută cu ostentaţie un stil propriu, fără să înţeleagă că forma trebuie să corespundă unui conţinut. Manole vrea să-i arate că o statuie este un proiect gândit în toate detaliile timp îndelungat, nu un act spontan, ci un act elaborat.

Horia Lovinescu vrea să sugereze că arta de valoare trece dincolo de limitele unui program estetic, fiindcă mesajul ei trebuie să fie complex şi să fie interpretat din mai multe unghiuri: estetic, naţional, social, filosofic, mitic, simbolic. Artistul trebuie să fie un generos, el nu creează pentru sine, ca să-şi afirme personalitatea, cum crede Vlad, ci pentru ceilalţi membri ai unei comunităţi umane. Propunerea lui este de a-l învăţa pe Vlad multe taine ale meseriei, de a-i transmite prin această colaborare o experienţă, un

fond de idei şi concepte. Artistul trebuie să propună modele noi, o altă înțelegere asupra lumii şi societății.

c) *Moartea unui artist* se asociază cu balada *Mioriţa,* dar mai ales cu balada *Legenda Mănăstirii Argeşului*. Preocupat de problemele sale artistice, Manole Crudu îşi sacrifică viaţa de familie. De aceea el le asigură existenţa celor doi fii Vlad şi Toma, dar nu le urmăreşte evoluţia spirituală. Paternitatea înseamnă modelarea conştiinţelor propriilor fii. Lecţia, pe care i-o dă Vlad lui Manole, este că l-a lăsat singur să rătăcească în căutări sterile, ca o variantă la parabola fiului rătăcitor.

Problema paternităţii, a răspunderilor unei generaţii faţă de o altă generaţie în şirul continuităţii unui neam, este discutată în sensul că destinul neamului este sensul major al artei. Când Manole Crudu sculptează spaimele, imaginile demonice ce le vede, ele sunt o prefigurare a destinului său de după moarte. Mesajul suprarealist este că dincolo de această lume există o alta, pentru care trebuie să ne pregătim. El îi spune lui Vlad să distrugă aceste statui, fiindcă rolul artei trebuie să fie major, umanist.

Manole Crudu a trăit pe conceptul de *carpe diem* pentru sine, le-a cerut celorlalţi să se sacrifice pentru el. În căsătoria cu Claudia Roxan, vede un refugiu de spaimele ce-l cuprind, când vede aievea demonii, care-l pândesc să-i ia sufletul. El nu ştie să-L caute pe Dumnezeu nici în al doisprezecelea ceas. Moartea îi este dată omului, după cum i-a fost viaţa. El are o mare şansă, aceea a destinului naţional ortodox, sintetizată în balada *Mioriţa.* Păstorul moldovean nu se teme de moarte, fiindcă ştie că după moarte are o şansă mare de mântuire. Chiar dacă el a fost păcătos, puterea ritualului ortodox îl poate scoate prin slujbele purtate de membrii săi de familie. Măicuţa bătrână spune acest mesaj prin versurile baladei *Mioriţa,* fiindcă într-o societate ateistă, cu o cenzură drastică, nu se putea spune mai mult. Manole Crudu ştie că artistul trebuie să fie trup din trupul neamului său, aşa cum spunea George Coşbuc, să fie un exponent al conştiinţei naţionale.

Spre deosebire de *Meşterul Manole,* care zideşte în mod simbolic o mănăstire, adică de fapt conştiinţa creştină ca formă superioară a conştiinţei naţionale, Manole Crudu nu mai poate deveni un izvor cu apă vie pentru cei din jur, fiindcă opera sa nu este ctitorie de suflet, cum trebuie să fie arta de valoare.

71.2. Ion Băieşu — *Boul şi viţeii*

Boul şi viţeii este o parodie, sugerând fabula lui Grigore Alexandrescu *Boul şi viţelul,* dar, în acelaşi timp, o comedie de moravuri, o alegorie având ca **temă** critica societăţii socialiste şi a ariviştilor de tip comunist.

Subiectul surprinde modelul de gândire al bucureştenilor, care descind din Dinu Păturică, eroul lui Nicolae Filimon din romanul *Ciocoii vechi şi noi.* Ciocoii comunişti, aduşi pentru originea lor sănătoasă la oraş spre a

forma noua suprastructură, intelectualitatea de partid, nu-şi mai recunosc obârşia. De aceea sosirea tatălui ţăran este un eveniment care-i agită pe Gelu şi Nelu, ca şi pe nevestele lor Coca şi Nuţi, eroi de tip Caragiale după o sută de ani. Ei nu-şi pot permite să-şi deranjeze maşinile, ca să-l aducă pe tatăl de la gară. Tatăl nu mai are chimirul plin al lui Moromete, nici nu mai are visuri, că i-ar putea readuce în sat. Dar le aduce o traistă cu merinde şi ceva bani, stă doar cât să-i vadă. Pleacă repede, fiindcă, înţelept, ştie că i-a pierdut, că nu mai sunt oameni, ci nişte *„suflete moarte“*, ocupate de arivismul politic şi social. Sunt consecinţele conceptului de *carpe diem*, care caracterizează viaţa capitalei, chiar dacă nu sunt capitalişti, cum îi lua în derâdere Caragiale pe toţi locuitorii capitalei. Metamorfoza roşie a arivistului este de fapt subiectul farsei lui Ion Băieşu. De aceea, după lovitura de stat din 1989, aceşti arivişti au devenit rapid ceea ce ascundeau sub masca ipocriziei. Din micile afaceri s-au născut marile afaceri. Mama lui Nuţi, soţia lui Nelu, şi-a închiriat apartamentul şi stă pe capul lor, dar tatăl lui Nelu nu are voie să stea o noapte la feciorul lui. Cele două scorpii, Coca şi Nuţi, duc de belciug pe cei doi viţei, Nelu şi Gelu. Boul care le aduce traista de merinde şi bani, este tatăl.

Piesa are o morală cam dură. Crescuţi în spiritul blândeţii şi bunătăţii paterne, copiii se dovedesc a fi, prin răsfăţ, variante ale lui Ionel din *Vizită* în condiţii social-istorice schimbate sau Ovidiu din *Bacalaureat.* Ion Băieşu continuă imaginea despre aviditatea arivistului creată de tradiţia scriitorilor din Bucureşti: Nicolae Filimon, I. L. Caragiale, Duiliu Zamfirescu, Tudor Arghezi, Mateiu Caragiale, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Eugen Ionescu, Teodor Mazilu.

71.3. Valeriu Anania — *Mioriţa*

Mitul ca temă sau motiv pentru creaţia literară este un model al specificului naţional. Mitul reintegrării, aşa cum îl defineşte Mircea Eliade, devine în drama *Mioriţa* a lui Valeriu Anania o modalitate de a exprima răspunderile neamului cu care se încarcă o generaţie. În mod simbolic, păstorul moldovean din baladă devine Moldan, fiul lui Novac şi al Cătălinei. Moldan este surprins în momentul când vrea să-şi aleagă mireasa, pe Mioara, oiţa cea dragă din turmă, care se transfigurează-n mireasă: *„A munţilor crăiasă“*. Mioara este iubită de Vrâncu, prefigurare a ciobanului vrâncean sau muntean. El este stăpânit de patima avariţiei şi vrea să devină fruntaş între ciobani, să obţină cele două mii de oi, care sunt zestrea Mioarei. Mioara este frumoasă: *„Pe ochii ei păiş de gene lungi“*, *„Sprâncenele, umbrite curcubeie“, „I-i gura vad de pârâiaş cu salbe / Ce-şi saltă râsul printre pietre albe“*, *„Obrajii ei sunt pajişti cu aglici“*. Este o dezvoltare a versurilor din baladă: *„C-o mândră mireasă / A lumii crăiasă“*.

La descântecul rostit de Cătălina se adună nu doar fetele şi flăcăii de pe plai, ci şi cei duşi, neamul cel adormit. Moldan vrea să discute cu fraţii săi adormiţi, apoi joacă straniul joc al morţii, înspăimântând-o şi pe Mioara. Aceasta cere sfat de la un schivnic, în timp ce Roinița şi Mărgărita rostesc un descântec cu o mătrăgună ca să-şi afle mirele. Descântecul devine realitate, când Hurmuza vine şi-o ia pe Mărgărita, iar Mioara îl cedează pe Moldan Roiniței, ca să împiedice omorul. Moldan îi dă Mioarei un gherdan, ca dar de nuntă, şi-i îndârjeşte pe Vrâncu şi Lavru. Cătălina, mama lui Moldan, se opune nunții şi-l blestemă. Nunta este făcută după datină: cu vătaf, vornici, nuni. Vine Cătălina şi-i binecuvântează. La momentul nunții, Moldan este înjunghiat de Lavru, căruia mai demult îi salvase viața. Moldan rosteşte versuri în care sugerează mitul reintegrării: *„Noaptea e-n văpăi / Şi-i aşterne salbe / Nunții mele albe / Hai la nuntă, hai / Pe-o gură de rai / Parcă s-au deschis / Porțile spre vis...“*. Păstorul moldovean moare, în timp ce Cătălina, măicuța bătrână, ascultă în pântecul Mioarei, zvâcnind, noua viață: *„Bucură-te cel ce mori / Cu vecia-n subțiori / Bucură-te rădăcină / Care birui în lumină ! / Bucură-te dulce fiu ! / Bucură-te cântec viu ! / Bucură-te că-n comând / Ți-aud inima bătând“*.

Valeriu Anania continuă dramaturgia de specific național pe linia deschisă de Vasile Alecsandri şi reprezentată de Lucian Blaga, Victor Eftimiu, Vasile Voiculescu, Horia Lovinescu, Octavian Goga.

71.4. Dumitru Radu Popescu — *Aceşti îngeri trişti*

Tema acestei piese o formează critica societății socialiste, făcută subtil, ca să ascundă față de vigilenta cenzură adevăratul mesaj. **Ideea** este că o societate lipsită de principii morale se prăbuşeşte. Principiile morale nu sunt o problemă teoretică, umanistă, comunistă, ci sunt semnul apropierii de Dumnezeu. Lipsa credinței în Dumnezeu este cauza prăbuşirilor interioare, care determină prăbuşirile sociale. Eroul principal Ion este lovit bestial de tatăl său, care o omoară pe mama sa, călcând-o cu bocancii cu cuie, tocmai fiindcă nu are virtutea, mila sau dragostea. Mama lui, deşi doar de optsprezece ani l-a iubit şi de aceea a suportat bestialitatea lui, creată de modelul de educație comunistă, care are la bază ideea satanistă a lui Charles Darwin că omul este din maimuță. Tatăl s-a purtat ca atare, dar nu uită să vină pe la fiul său, ca să-i fure din când în când câte o sumă de bani sub pretextul că pe adresa lui a venit o amendă. Ion nu are virtutea cumpătării, de aceea loveşte cu cinci sticle de bere şi sparge geamurile de la autobuzul condus de şoferul ce-i dezvăluie că logodnica lui trăia cu cel ce trebuia să-i fie naş. Ion îi dă logodnicei o lecție la oficiul stării civile, dezvăluindu-i în public imoralitatea. Ion povesteşte cu umor episodul tocmai când Marcu, şeful său de secție, care a sedus-o pe Silvia, vine să-l ia cu maşina la lucru. Este un paralelism cinic prin care Marcu devine odios, ipocrit, imoral,

mincinos, arătându-se adevărata faţă a conştiinţei comuniste pe care o reprezintă: *„Dar când eu constat că conştiinţa lui nu-i decât o vorbă goală, – vorbe, vorbe – .“* Aluzia la Hamlet este evidentă. Hamlet rosteşte: *„vorbe, vorbe“* cu craniul lui Yorik, pe când Ion are în mână conştiinţa comunistă a lui Marcu, pe care ironic îl califică drept *„evanghelist“*, spre a sublinia diferenţa enormă dintre preceptele morale ale creştinismului şi parodierea lor în sens comunist. De aceea Marcu se sinucide, fiindcă în interior e gol, aşa cum îi spune Ion. De aceea când este pus în discuţia adunării din combinat, pentru că a furat o sticlă de spirt dintr-o prăvălie, se simte jignit aparent, dar atinge în interior treapta a unsprezecea a disperării. El îi furase lui Ion o inovaţie, trăise cu Ioana, deci făcuse şi păcatul desfrânării. Ipocrit se căsătoreşte cu Ioana, dar Ioana îl părăseşte, fiindcă simte că e gol. Această kenoză determină sinuciderea. Cristescu, alt reprezentant al conştiinţei comuniste, este tot un monstru de egoism ca şi Marcu. El a sedus-o pe mama Silviei şi a abandonat-o cu un copil. Silvia este o victimă, ca şi Ion, a acestei lumi de monştri, de aceea amândoi visează că sunt îngeri, că au aripi şi că zboară: *„Cu o noapte înainte visasem că aveam aripi, aşa ca un înger... Şi tu aveai... Şi zburam amândoi, pluteam peste lume, şi era o muzică...”*.

Autorul ştie să sugereze frumuseţea interioară a Silviei prin felul în care transformă numele ei într-un simbol al naturii (Silvae — pădure), atunci când nu îşi aminteşte cum mama ei, ca să-i explice ce înseamnă că e copil din flori, o duce în grădină şi-o îmbracă cu flori, sugerându-se atât mitul Sfânta Lună, cât şi motivul comuniunii dintre om şi natură: *„Mama s-a dus între flori şi-a stat între flori şi-a luat busuioc şi părăluţe, şi indruşiame, şi magheran, şi iarbă neagră şi regina nopţii şi mi-a făcut din ele mâinile, şi a luat siminoc şi scânteioară şi muşcată şi oman, şi floare de vin, şi lămâiţă şi busuioc, şi mi-a făcut gura, şi obrajii, şi tălpile, şi genunchii, şi urechile, iar din floarea miresii şi din boabe de vin, şi iarăşi din busuioc şi indruşiame, din izmă creaţă şi din floarea pâinii, din leandru şi din mentă şi din bucuria casei mi-a făcut lumina ochilor, sângele şi bucuriile, părul şi visele, din busuioc şi indruşiaime şi din toate florile m-a făcut pe mine mama într-o dimineaţă, stând ea între flori, într-o dimineaţă nu mult după răsăritul soarelui“*.

De aceea, după plecarea lui Ion, care vrea să-şi găsească iubita ideală, fiindcă îl aşteaptă, are încredere în el, stă la geam *„învelită ca o mireasă, cu savon alb şi cu coroniţă, stă la geam şi citeşte o carte de poveşti“*. Silvia se îmbracă ca o mireasă, ia cartea de poveşti, pe care i-a adus-o Ion şi se aşază la geam, aşteptându-l.

Este semnul că materialismul paranoic marxist-leninist n-a izbutit să distrugă sufletul tinerilor. De aceea se folosesc acum alte mijloace ca:

filmele, discotecile, viciile, drogurile, alcoolul cu care au distrus tinerii din Occident.

78. Scriitori români care au creat în alte țări

Literatura diasporei este polivalentă şi nonconformistă, dar patriotică. Termenul este ambiguu, fiindcă exilul românesc exterior este alcătuit din scriitorii care s-au rupt de țară pentru a se putea împlini departe de cenzură, constrângeri, visând o „imposibilă întoarcere“, dar şi de personalități, care au creat dincolo de hotarele țării în perioade când „ieşirea“ spre lumină, speranță, libertate nu era îngrădită de legi aspre, de o „cortină de fier“, ca cea realizată de sionisto-comunişti după cel de-al doilea război mondial.

Valoarea acestor personalități este extrem de diferită, ca şi domeniile în care s-au afirmat. În primele rânduri trebuiesc menționați precursorii: Nicolae Olahus, Dimitrie Cantemir, Antioh Cantemir, Nicolae Milescu, prezenți în conştiința europeană, precum şi a țărilor în care au creat — Rusia şi Austro-Ungaria.

Cele trei mari personalități — Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Emil Cioran — au devenit, prin contribuția lor la dezvoltarea culturii şi literaturii universale, cei care au continuat afirmarea spiritualității româneşti alături de Mihail Eminescu, Ion Creangă, I.L.Caragiale, Mihail Sadoveanu, Lucian Blaga, Ion Barbu, George Bacovia, Matei Caragiale. Un alt grup de scriitori au izbutit, prin afirmarea talentului lor, să-şi realizeze creația în afara granițelor țării şi să se impună. Menționăm, în acest sens, pe Martha Bibescu, Elena Văcărescu, Panait Istrati, Vintilă Horia, Petru Dumitriu, Tristan Tzara, Peter Neagoe, cărora din această cauză le-am acordat o tratare separată, menționând creațiile lor cele mai reprezentative. Alte personalități ca Aron Cotruş, Petru Popescu, Ion Caraion, Ştefan Baciu, Virgil Gheorghiu, Bujor Nedelcovici vor fi tratați, la momentul extinderii acestei lucrări, cu toată atenția. Acelaşi lucru vom realiza în legătură cu valoroasa critică literară din diaspora reprezentată de Ion Negoițescu, Matei Călinescu, Nicolae Balotă, Lucian Raiciu, Sorin Alexandrescu, Monica Lovinescu, Virgil Nemoianu, Gelu Ionescu, Marian Popa, Mircea Iorgulescu, care au atacat cu un curaj deosebit formele vetuste ale conformismului.

Creația de vârf a diasporei, pe care am menționat-o, are un soclu solid, aşa cum o statuie are nevoie de un postament pe măsură. Acest postament este reprezentat de personalități ca: Matila Ghyka, Virgil Ierunca, Alexandru Mirodan, Paul Goma, Virgil Duda, George Astalos, Nina Cassian, Alexandru Ciorănescu, George Ciorănescu, Dinu Flămând, Ioan Petru Culianu, Paul Cioban, Barbu Fundoianu, Gabriela Melinescu, Ana de Noalles, Lucian Raicu, Pius Servien, Virgil Tănase, George Uscătescu, Bazil Munteanu, Alexandru Papilian, Dumitru Țepeneag, Dan Petraşincu,

Matei Vişniec, Norman Manea, Marcel Pop Corniş, Dorin Tudoran, Monica Săvulescu, Gregor von Rozzari. Simpla menționare a atâtor nume este un argument că literatura diasporei româneşti este un fenomen de amploare, de valoare, încât o adevărată tratare a acestor contribuții necesită o lucrare de sine stătătoare.

Nu putem încheia acest scurt cuvânt fără a menționa că această piramidă mai cuprinde peste o sută de personalități, care s-au afirmat în țară, dar şi peste hotare, dintre care vom menționa doar câteva nume, care sunt mai cunoscute în aria literaturii naționale: Georgeta Horodincă, Basarab Nicolescu, Ion Omescu, Mihai Ursachi, N.Tertulian, Constantin Stoiciu, Mioara Cremene, Victor Frunză, Ilie Constantin. Ele toate la un loc justifică afirmația că spiritul național românesc este o prezență vie atât în interiorul țării, cât şi în afara ei.

72. Eugen Ionescu

Viața şi activitatea literară. S-a născut la Slatina în 13 noiembrie 1909 ca fiu al advocatului Eugen Ionescu, licențiat în drept la Paris. Mama sa Thérèse era de origine franceză, de aceea copilăria o petrece în Franța. Se întoarce în țară şi face Colegiul Sfântul Sava din Bucureşti, dar bacalaureatul îl dă la Craiova în 1928. Debutează la „Bilete de papagal" în 1928 şi face Facultatea de Litere din Bucureşti luându-şi licența în franceză şi va fi profesor la Liceul „Sfântul Sava". Colaborează la revistele: Facla, Azi, România literară, Axa, Floarea de foc, Universul literar, Rampa, Esprit. A fost director la teatrul „Comedia franceză" şi membru al Academiei Franceze. A fost propus pentru Premiul Nobel.

Activitatea literară va fi foarte importantă ca dramaturg: „Cântăreața cheală" (1950), „Lecția" (1951), „Scaunele" (1952), „Victimele datoriei" (1953), „Teatru" (vol. I, 1953), „Amedeu" (1954), „Jacques sau Supunerea" (1956), „Tabloul" (1954), „Noul locatar" (1955), „Improvizație la Alma" (1956), „Teatru" (vol. II, 1958), „Ucigaş fără simbrie" (1957), „Machett" (1972), „Rinocerii" (1958), „Scenă în patru" (1959), „A învăța să mergi" (1960), „Regele moare" (1962), „Delir în doi" (1962), „În ouă e viitorul" (1962), „Teatru" (vol. III, 1963), „Pietonul văzduhului" (1963), „Setea şi foamea" (1964), „Teatru" (vol. IV, 1966), „Jocul de-a măcelul" (1970), „Lacuna" (1965).

Va mai scrie eseuri: „Printemps", „Nu" şi „Oriflamme" (nuvelă), „Rinoceros" (nuvelă), „La Vase" (nuvelă), „Mânia" (scenariu pentru film), „Note şi contranote" (articole), „Elogii pentru ființe mici" (1931), „Antidotul" (1977), „Jurnal în fărâme" (1967), „Prezent trecut şi trecut

prezent" (1968), „Căutarea intermitentă" (1987), „Ce nemaipomenită harababură" (1973).

72.1. *Cântăreața cheală* este o dramă absurdă, nonconformistă, care are *„spiritul contradicției"* ca **temă,** iar ca **idee** mesajul că orice egoism împins la maximum duce la crearea unei lumi absurde, fiindcă *„libertățile insului"* sau *„drepturile omului"* sunt un mod de a distruge societatea.

Subiectul este o farsă, așa cum democrația, libertatea, egalitatea și toate lozincile patriotarde sunt minciuni absurde, fiindcă în spatele lor se găsește *„spiritul contradicției",* atribuit de domnul Smith ceasului. Spiritul contradicției este, de fapt, duhul satanic sintetizat în pseudolegea unității și luptei contrariilor, formulată de satanistul Marx. Scriitorul construiește dialogurile și modelul de viață pe această lege, arătându-i caracterul viclean, absurd și satanic.

De aceea dialogul dintre domnul și doamna Smith este absurd, de aceea dialogul dintre domnul și doamna Martin este absurd, de aceea venirea căpitanului de pompieri este absurdă, de aceea fabulele pe care le spun sunt absurde, de aceea titlul piesei este absurd, de aceea finalul este absurd, fiindcă, dacă lumea nu ar fi construită pe legea armoniei și echilibrului, ci pe legea unității și luptei contrariilor, pe legea negării negației și pe alte absurde fantasmagorii filosofico-iudaice-satanice, lumea s-ar autodistruge.

Copilul soților Martin are un ochi roș și unul alb, adică cele două contrarii, care au dus la războiul civil din Rusia, cele două conștiințe sociale contradictorii, care s-au născut din absurda, satanica și vicleana ideologie materialist-dialectică. Ea viza, de fapt, o distrugere a unei lumi, ceea ce s-a și întâmplat.

Teatrul lui Eugen Ionescu este o gravă meditație într-o haină absurdă, este un teatru expresionist, împins la extrem, până la ultimele consecințe, până la absurd, spre a se reliefa din plin problemele acute ale lumii contemporane. Nu arta care reflectă realitatea este absurdă. Ea nu este decât oglinda, conștiința de sine a unei lumi absurde. Nu oglinda, care spune adevărul, ci realitatea socială trebuie schimbată. O lume, când trăiește pe conceptul de *carpe diem,* își pierde sensul de a fi, se autodistruge, este sortită pieirii. *Cântăreața cheală* este conștiința socială, care a putut accepta marxismul, freudismul, darwinismul, fascismul, comunismul, sinagogile Satanei și alte forme de alienare socială.

Cântăreața cheală este, după cum mărturisește autorul în *Note și contranote,* o imagine a societății burgheze, care trăiește cu idei primite de-a gata, conformistă, și ajunge inevitabil *„la limbajul său automat"*. Textul este realizat din expresii standard, din clișee verbale tocite. Eroii vorbesc *„pentru a nu spune nimic"*. Ei nu mai au viață lăuntrică; ei au fost distruși

de mecanismul vieții pragmatice, de traducerea în fapt a unui concept despre lume şi viață, exprimat prin *carpe diem*. Cei doi Smith, cei doi Martin nu mai ştiu *„să vorbească“*, pentru că nu mai ştiu să gândeascăá şi nu mai ştiu să gândească, pentru că nu mai ştiu să se emoționeze, nu mai au pasiuni, nu mai ştiu să existe, pot deveni oricine, orice, deoarece, nefiind, ei nu sunt decât ceilalți, lumea impersonalului, pot fi schimbați între ei: putem să-l punem pe Martin în locul lui Smith şi nu se va băga de seamă. Personajul tragic nu se schimbă, se sfarmă ca Antigona. El este el, este real. Personajele comice sunt oamenii care nu există.

Aici este deosebirea fundamentală față de eroii lui I.L.Caragiale, care cred că mai există, că au identitate, personalitate, că mai sunt vii.

Piesa a fost interpretată ca o farsă. Scriitorul a plecat de la automatismul expresiilor din manualul de limba engleză, pe care dorea s-o învețe. El descoperă un adevăr că *„autorul nu trebuie să fie original, ci să spună adevărul obiectiv“*. Cei doi soți Martin sunt loviți de un fel de amnezie; ei nu se mai recunosc, deşi se văd zilnic. Discuția soților Smith despre Bobby Watson este absurdă, ca şi prezența căpitanului de pompieri, care spune o serie de fabule absurde. Când acesta pleacă, fiindcă are scris în agendă un incendiu, eroii vorbesc între ei fără să se mai înțeleagă, fiindcă li s-au dezarticulat mințile, cuvintele. Este o consecință ultimă, ca un avertisment, că a trăi după modelul burghez, după demonicul concept *carpe diem* se ajunge la prăbuşirea, la distrugerea omului şi a societății.

Cântăreața cheală este lumea fără conştiință, este lumea fără minte, fără rațiune, fiindcă mintea este sacră, ea trebuie să fie puntea de legătură permanentă dintre om şi Dumnezeu, dintre creație şi creator. De aceea sfinții părinți realizau o permanentă rugăciune a minții.

72.2. *Regele moare* este o meditație pe ***tema*** destinului uman, având ca ***idee*** sau mesaj profunda lege a conexiunii dintre om şi univers. ***Subiectul*** îl constituie un moment din legenda vasului Graal şi anume când Regele Pescar trăieşte aceeaşi dramă simbolică, când toate se părăginesc, fiindcă el este bolnav, universul întreg se ruinează, iar cei ce vin la el nu ştiu sau nu îndrăznesc să-i pună întrebarea esențială despre vasul Graal. Doar Parsifal are acest curaj şi subit toate se regenerează. Este vorba în esență de Sfântul Potir din cultul creştin, pe seama căruia a fost creată această legendă. La momentul răstignirii Domnului Iisus Hristos, îngerii ar fi strâns sângele Domnului într-un potir, pe care cavalerii cruciați l-ar fi adus în Europa şi l-ar fi depus în Mănăstirea Graal. Cei ce se împărtăşeau din el deveneau nemuritori. În mod simbolic, Parsifal priveşte în adâncul vasului Graal şi dobândeşte conştiința de sine. Legenda vorbeşte despre un profund adevăr şi anume că prin Taina Sfintei Euharistii creştinii ortodocşi se mântuiesc.

Omul, eliberat de păcate prin jertfa Domnului Iisus Hristos, devine sănătos psihic moral, dar şi trupeşte. Întregul univers există prin această jertfă de sine, pe care o face Domnul Iisus Hristos de două mii de ani. În momentul când cultul creştin ortodox ar înceta să mai existe, aşa cum vor s-o realizeze organizaţiile sataniste din mişcarea New-Age, lumea se va prăbuşi, iar regele-omul se va autodistruge prin viaţa fără Dumnezeu, pe care o duce, prin lepădarea de Domnul Iisus Hristos. Atunci când Sfântul apostol Petru s-a lepădat de trei ori, se prefigurau cele trei lepădări ale Bisericii Creştine din Apus, prin despărţirea Bisericii Catolice la 1054, prin mişcarea protestantă a doua oară, prin cultele neoprotestante a treia oară. Aceste lepădări au făcut posibile ereziile, sectele, mişcările sataniste din zilele noastre, ca semn că lumea şi omul se autodistrug, fiindcă s-au lepădat de jertfa de sine a Domnului Iisus Hristos.

Regele devine în mod simbolic o lume, care se sinucide prin prostia de a adera la conceptul de *carpe diem* sau la acel etern prezent din Faust al lui Goethe: *„Clipă, stai, eşti atât de frumoasă“*. Regele a trăit doar în petreceri, a risipit viaţa, regatul, oamenii, fiindcă este de un egoism fără limită, exprimat fără echivoc: *„Soare drag, micuţul meu soare, apără-mă! Pârjoleşte şi ucide lumea întreagă, dacă e nevoie de o mică jertfă. Să moară cu toţii numai eu să trăiesc veşnic, fie şi singur în pustietatea fără margini“*. Acest egoism monstruos a degradat lumea şi de aceea regatul întreg se scufundă într-o prăpastie simbolică, adică în iad, fiindcă *„răii conducători ai neamurilor îi duc la pieire*“ (vezi Isaia, 9-10). În mod simbolic, regele spune: *„Moartea mea e fără de număr, „Atâtea lumi se sting în mine“*. El este îndemnat de cele două soţii, Margareta şi Maria, ba să se închidă în sine, ba să continue să trăiască.

Ideea suprematistă de a abandona poverile umilitoare ale lumii reale ca să dobândească sensibilitatea pură, acea *vox clamantis* a artei, pe care în zarva lumii obiective autorul nu o poate găsi. Este o dezvoltare a suprarealismului spre suprematism. În dialogul cu servitoarea Julie, regele remarcă frumuseţea vieţii chiar şi în truda, sărăcia, neplăcerile ei, care poate deveni o adevărată sărbătoare a sufletului, dacă toate acestea le închină lui Dumnezeu. El, regele, învaţă să moară. Este parcă o analogie la Alexandru Lăpuşneanul, eroul lui Costache Negruzzi, mai ales când doctorul călău îi aminteşte cum şi-a ucis părinţii, fraţii, rudele; cum a participat la două mii de bătălii, când călărind pe cal, când în picioare pe tanc, când în avion. Felul cum doctorul şi Margareta îl învaţă să moară, aminteşte felul în care Spancioc şi Stroici urmăresc agonia lui Alexandru Lăpuşneanul, după ce a fost otrăvit de doamna Ruxandra.

Regele este un simbol al omului, de aceea Guardul îi atribuie toate invenţiile, toate meseriile, toate activităţile, cultivând delirul suprarealist.

Procedeul, când prin vis pisica regelui, trecută prin foc, devine Margareta, se transformă într-un simbol final, iar subiectele dialogurilor absurde curg unele după altele spre a realiza frottage-ul paranoic. Toată lumea piere o dată cu regele: *„Pământul se năruie odată cu el. Stelele se fac nevăzute. Apa, focul, aerul, o lume, toate lumile pier“* fiindcă: *„Din prima zi când se născuse, zămislise soarele“. „Au mai fost spațiile fără margini, au fost stelele, a fost cerul, au fost oceane şi munți, au fost câmpii, au fost cetăți, au fost oameni, au fost chipuri, au fost clădiri, au fost încăperi, a fost lumină, a fost noapte, au fost războaie, a fost pace...“.*

Se arată absurdul conceptului umanist, omul ca centru al universului, esența lui paranoică de a-şi atribui funcțiile creatoare ale lui Dumnezeu, funcție pe care au subminat-o toți dictatorii lumii, repetând actul paranoic al lui Lucifer, când a căutat să ia locul lui Dumnezeu din cer, sau cum o doresc cei ce se închină lui Lucifer, ca Baudelaire sau Tudor Arghezi: *„Cercasem eu cu arcul meu/Să Te dobor pe Tine, Dumnezeu.”*

Finalul este un delir, care uneşte realitatea cu visul. Margareta, prima soție a regelui, se preface că-i înlătură din cale obiecte, ziduri, arme, mărăcini, umbre, prăpăstii, animale, ispite, în timp ce regele cu ochii închişi vede cum răsare o altă lume, alți sori, un tărâm de dincolo de oceane.

Se poate face o paralelă la romanul lui Mircea Eliade *Noaptea de Sânziene,* unde eroii la fel caută eternitatea ca şi Hyperion.

73.3. *Rinocerii.* Meditația dramatică este construită ca o exprimare a programului suprarealist şi în prezent *Cântăreața cheală*, *Lecția, Scaunele, Regele moare, Setea şi foamea*, fiindcă se creează o suprarealitate, o altă lume a lui Anticrist, ca un coşmar devenit realitate, ca o apocalipsă inevitabilă, ca un destin tragic al omului şi al societății. Spre a produce şocul, se cuplează realitatea burgheză cu realitatea junglei, printr-o apariție a unor rinoceri ce străbat la început în fugă străzile. Dezvoltarea halucinantă a imaginii scenice (frottage-ul), delirul paranoic al lumii contemporane devine un proces — rinocerizarea, adică demonizarea, exprimată deplin prin procesele sociale contemporane generate de capitalism ca şi de comunism: sectele satanice, fascismul, comunismul, sionismul, ateismul, fundamentalismul, mafiile, tâlhăriile, spionajul, războaiele, revoluțiile, noua ordine economică mondială, mişcarea New-Age, masoneria, toate având un scop comun — construirea societății sataniste a lui Anticrist.

Într-o parabolă din Sfânta Evanghelie, Domnul Iisus Hristos îngăduie demonilor să intre într-o turmă de porci. De aceea consumul de carne de porc în special a devenit interzis în islamism, ca semn al demonizării. În balada *Mistrețul cu colți de argint*, Ştefan Augustin Doinaş dezvoltă acest motiv al răului ca principiu ascuns în simbolul mistrețului. Eugen Ionescu

merge mai departe, aducând prin simbolul rinocerului o imagine mult mai accentuată, definind, astfel, ascensiunea procesului de demonizare.

Drama are o valoare gnomică, de adevăr general valabil, fiindcă, fiind construit pe un principiu, simbolul rinocerului este realizat la nivelul de creativitate inovativ şi poate căpăta interpretări multiple: Pentru francezi putea fi fascismul, pentru ruşi şi cei din Europa de Est — comunismul sau sionismul, pentru evrei — fundamentalismul, pentru musulmanii arabi sau palestinieni este sionismul, pentru creştini este păgânismul, ateismul, satanismul, mişcarea New-Age, masoneria, sionismul, sectele, fiindcă textul este deschis unei interpretări, determinată de apartenența cititorului sau spectatorului la o anumită grupare socială, etnică, națională, rasială, religioasă.

Finalul acestei farse tragice, când eroul principal Bérenger rămâne singur cu o puşcă în mână, în timp ce rinocerii, deveniți totalitari, îl privesc de pe geam, ne dă o imagine a consecințelor conceptului *„omul ca centru al universului“*, ca o reeditare a păcatului făcut de Adam.

Spectatorul trebuie să mediteze la consecințele îndepărtării sale de Dumnezeu, fiindcă atunci când Adam a mâncat din fructul oprit oferit de Eva (viața), Şarpele (demonul) i-a spus că, dacă vor mânca, vor fi ca Dumnezeu, cunoscând binele şi răul. Aceeaşi greşeală a făcut-o Lucifer, când a vrut să se facă pe sine asemenea lui Dumnezeu. Aceeaşi greşeală au făcut-o evreii, când I-au spus lui Dumnezeu să le pună rege şi au pierdut condiția de popor ales. Aceeaşi greşeală a făcut-o Biserica din Apus, când a pus un om în locul Domnului Iisus Hristos, drept cap al Bisericii lui Dumnezeu, şi au pus pe tiara papală (*Vicarius fili dei*). Recunoscând acest lucru, actualul papă are marele merit de a fi înlocuit această lepădare de Domnul Iisus Hristos cu *Servus servorum dei*. Acelaşi mod de gândire este pus în discuție în piesa *Regele moare,* când acesta vrea să rămână singur supraviețuitor dezastrului, pe care l-a provocat.

73. Panait Istrati

Viața şi activitatea literară. S-a născut la Brăila, în 10 august 1884. Îşi petrece copilăria la Baldovineşti, de unde era mama sa, Joița Istrate. Face şcoala primară la Brăila. A fost plăcintar, negustor ambulant, ucenic la Atelierele Docurilor din Brăila. Va călători foarte mult prin Alexandria, Cairo, Pireu, Neapole. Va face parte din P.S.D. (1910) şi va fi în conducerea grevei din Brăila. În 1914 pleacă la Paris, învață franceza şi se cultivă ca autodidact. Va călători prin Elveția şi Franța, făcând munci de tot felul şi acumulând o experiență de viață foarte importantă. În 1921 încearcă să se

sinucidă la Paris, dar este salvat de Romain Rolland, care îl va ajuta să publice „Chira Chiralina“. Va colabora la revistele Facla, Adevărul literar şi artisitc, Cuvântul liber, Mişcarea literară. Va călători la Moscova şi Kiev în 1927, şi va fi considerat din această cauză comunist, deşi a scris împotriva autoritarismului stalinist. La Kiev asistă cum i se toarnă un film după Chira Chiralina. Va mai călători prin Austria, Germania, Franţa pentru a-şi trata tuberculoza. În 1934 se întoarce în ţară, la Bucureşti, şi va muri la sanatoriul Filaret, în 16 aprilie 1935.

Activitatea literară va cuprinde: Chira Chiralina (Paris, 1924), Moş Anghel (Paris, 1924), Haiducii (Prezentarea haiducilor, Paris, 1925, Domnița din Snagov, Paris, 1926), Codin (Paris, 1926), Mihail (Paris, 1927), Familia Perlmutter (Paris, 1927), Nerantula (Paris, 1927), Ciulinii Bărăganului (Paris, 1928), Ţaţa Minca (Paris, 1931), Spovedania unui învins (Bucureşti, 1929), Pagini autobiografice (Paris, 1930), Casa Türinger (Paris, 1933), Biroul de plasare (Paris, 1933), În lumea Mediteranei (Paris, 1934), Opere alese (Bucureşti, 1966-74), Nerantula şi alte povestiri (Bucureşti, 1984).

74.1. Universul romanelor lui Panait Istrati este *„gheena sufletului omenesc“*, aşa cum o studiază, ca un autentic om de ştiinţă, scriitorul realist ascuns în spatele personajului Adrian Zografi, căruia îi încredinţează rolul de locutor. Romanul *Chira Chiralina* arată felul în care destinul *„îl slujea de minune“* în a descoperi acest univers, cu toate că *„aceste gheene sunt rare şi grele de descoperit în cadrul de nepătruns al mulţimii fără de nume, Adrian ştia să le caute şi să le descopere“*.

Posesorul acestui iad sufletesc este Stavru–Izvoranu–Dragomir, cel care în trei împrejurări diferite îşi deschide sufletul în faţa lui Adrian Zografi şi-i va povesti trei episoade diferite din viaţa sa, alcătuind un triptic de planuri succesive, unde se proiectează experienţele dure trăite de el. De aici cele trei capitole ale cărţii intitulate *Stavru, Chira Chiralina, Dragomir*.

Chira Chiralina este sora lui Stavru, de care el se simte profund ataşat ca şi de mama lui, iar ambele sunt nespus de frumoase şi nefericite. Acţiunea se petrece în portul Brăila, fostă raia turcească, ceea ce explică faptul că tatăl mamei lui Stavru a fost turc, iar mama româncă. Moştenind o avere importantă, aceasta vrea să trăiască o viaţă de petreceri, intrând în conflict cu soţul ei şi fiul cel mare, care aveau un atelier de tâmplărie. Cum soţul şi fiul cel mare lucrau şi trăiau în alt capăt al oraşului, ei veneau mai rar în cartierul unde era casa, în care locuiau Stavru cu mama sa şi Chira Chiralina, sora sa. Acestea primeau în vizită tot felul de bărbaţi, cu care organizau petreceri. De aici desele conflicte între tatăl şi fiul cel mare de o parte şi mama, fiica cu fiul cel mic pe de altă parte, constând în *„alungarea*

musafirilor“ şi desfigurând în bătaie pe mamă, fiică şi pe Stavru. În urma unei astfel de bătăi, mama, salvată de Stavru, fuge la fraţii ei, care o răzbună omorându-i pe tatăl şi pe fratele mai mare. Stavru şi Chira Chiralina rămân fără părinţi şi cad în mâna lui Nazim Efendi, proprietar de corăbii şi *„furnizor de marfă pentru haremuri“*, *„un fel de monstru“*, spune scriitorul, un demon cu chip de om, am zice noi. El îi răpeşte. Pe Chira Chiralina o vinde într-un harem, iar pe el îl siluieşte. Stavru izbuteşte să fugă, dar nimereşte peste alt demon specific lumii turceşti Mustafa-bei, din mâna căruia va scăpa cu greu, după ce-i incendiază casa. Meditaţiile sunt un model de gândire islamică, satanică. Dar peripeţiile lui Stavru vor continua. Cu ajutorul unor escroci, îşi va face rost de acte de identitate, dar aceştia îl vor prăda de banii şi obiectele de valoare cu care fugise din casa lui Mustafa-bei.

Singura figură luminoasă este Barba Iani *„vânzător de salep şi suflet divin“*, care-l ajută pe Stavru să iasă din închisoare, să-şi agonisească existenţa, să înveţe limbi, să capete experienţă, să colinde lumea. Ajunşi în Liban, stau cu o bătrână Set Amra, care avea o fată bogată în America, Selima. Venirea acesteia îl umple de iluzii pe Stavru că s-ar putea căsători şi duce o viaţă omenească. Iluziile lui vor fi repede spulberate. După moartea lui Barba Iani, Stavru vine în ţară şi încearcă să se căsătorească cu Tincuţa, fiica unui negustor din Brăila, dar îşi dovedeşte neputinţa de a mai fi om. Va fi bătut, alungat, iar Tincuţa se va sinucide.

Romanul este realist, cu elemente de naturalism, de romantism şi de expresionism. Spiritul critic al autorului îmbracă o atitudine obiectivă, realizată printr-un transfer de la locutorul Stavru la Adrian Zografi, dar şi prin accente de ironie. Astfel, hangiul Abu-Hassan le făcu chiar cinstea *„unor ciubăre cu apă rece ca să-i mai răcorească“*, celor ce-i făceau la ferestrele hanului serenade Chirei Chiralina. Stilul romanului este realist, viguros, cu rare irizări romantice, când se fac descrieri de natură sau de interioare orientale.

74.2. *Chira Chiralina* este un roman cu o compoziţie specifică, fiind alcătuit de fapt din trei povestiri rostite de Stavru şi consemnate pentru cititor de Adrian Zografi. Se urmăreşte problema degradării sufletului uman de la candoarea copilăriei la iadul mârşăviei.

Prima etapă a acestei degradări o trăieşte Stavru–Dragomir–Izvoranu în casa părintească. Mama şi sora lui trăiesc pe conceptul de *carpe diem*, în destrăbălare, desfrânare, lene, petreceri. De aceea mama le spune: *„Orice fericire îşi are latura ei tristă; viaţa chiar o plătim cu moartea. Pentru aceea trebuie s-o trăim. Trăiţi-o, copii, trăiţi-o după gusturile voastre şi în aşa fel, că să nu regretaţi nimic în ziua judecăţii din urmă“*.

Mama îşi schimba *„amanții mai mult sau mai puțin satisfăcuți, tot așa de des ca rochiile, se lăsa snopită în bătaie de tată-meu, apărându-şi numai fața şi trecea grabnic la o nouă distracție“*. Viața lor era alcătuită din: *„odihna, cu baia, cu toaleta, cu siropurile, cu mâncarea, cu narghilele; şi cu primirea curtezanilor“*. Nu uitau nici rugăciunile, dar nu se duceau niciodată la biserică, iar timpul sacrificat lui Dumnezeu era foarte scurt.

Tatăl o abandonează cu doi copii, dar îşi face prezentă existența de câteva ori pe lună, pentru a-i bate pe mamă, pe fiică şi pe Dragomir, până când mama se hotărăşte să fugă la frații ei, iar aceştia îi vor ucide tatăl şi fratele mai mare.

Păcatul se va răsfrânge asupra lui Dragomir şi a Chirei Chiralina, care le spune celor doi frați ai mamei să-i ucidă pe tatăl şi pe fratele ei: *„Am să-mi înmoi mâinile în sângele lui şi-am să mă spăl cu el pe față“*. De aceea unul dintre unchi îi spune *„fiica iadului“*. Dragomir îşi urăşte de moarte tatăl şi fratele, de aceea doreşte din tot sufletul *„să-i ia dracul pe amândoi!“*.

Meditația pe tema *fortuna labilis* o găsim peste tot presărată în roman. Astfel, unchiul Cozma, unul din cei doi frați ai mamei lui Dragomir şi ai Chirei Chiralina, spune: *„Tatăl vostru e al treilea om care-mi scapă, şi — dacă e să-mi cred ursita – moartea mea e dat să-mi vină din mâna celui de-al treilea duşman, care-mi va fi scăpat din bătaia puştii pe lună plină“*. Ursita s-a împlinit, căci unchiul Cozma va fi ucis de oamenii puşi de tatăl lor. Destinul va fi foarte crud cu Dragomir şi Chira Chiralina, fiindcă *„răpiți de Nazim Efendi, vor fi vânduți ca orice marfă“*.

Imaginea romantică a lumii orientale, prezentă în descrierea corăbiei lui Nazim Efendi sau a palatului lui Mustafa-bei, este sfâşiată de cruzimea, de bestialitatea satanică a acestor turci, de cuvintele pline de viclenie şi de cinism, pe care le rostesc: *„Noi suntem stăpânii tuturor olaturilor acestora, cu dobitoace cu tot. De ce n-am gusta ceea ce ni se oferă atât de dobitoceşte poftelor noastre?“*. Acest model de gândire, pe conceptul de *carpe diem,* contrastează cu cel oferit lui Dragomir Stavru de Barba Iani: *„Mai curând sau mai târziu omul inteligent ajunge să înțeleagă deşertăciunea zbuciumului sentimental, care tulbură pacea şi consumă viața, îmi zicea el. Ferice de cel care ajunge să înțeleagă acestea mai de timpuriu: cu atât mai mult se va bucura de existență!“*.

Romanul devine, astfel, o meditație pe tema omul şi societatea şi este impregnat de panseuri de tipul: *„inteligența dărâmă barierele dintre oameni“* sau *„în ziua când bucuria îşi ia zborul, pământul nu mai e decât un cimitir“*.

74. Horia Vintilă

Viaţa şi activitatea literară. S-a născut la Segarcea-Dolj în 31 decembrie 1915. A fost ataşat de presă la Roma (1940), Viena (1942). Pleacă din România stabilindu-se în Italia (1944). Emigrează în Argentina (1948). A fost profesor de literatură română la Facultatea de Filosofie şi Litere a Universităţii din Buenos Aires. Din 1953 se stabileşte la Madrid fiind profesor. Creează o catedră de literatură universală şi comparată la Madrid. Este apoi profesor de literatură contemporană la Universitatea Catolică din Paris. A murit în 4 aprilie 1992 la Villalba lângă Madrid.

Activitatea sa literară este bogată publicând poeme: „Procesiuni" (Bucureşti, 1937), „Cetatea cu duhuri" şi „Cartea omului singur" (la Bucureşti), „A murit un sfânt" (1950, la Buenos Aires), „Jurnal de copilărie" (1968), „Viitor petrecut" (1976).

– eseuri: „Prezenţa mitului" (Madrid, 1956), „Poezie şi libertate" (1959), „Revoluţia scriitorilor sovietici" (1960)

– romane: „Dumnezeu s-a născut în exil" (Paris, 1960), distins cu premiul Goncourt, „Cavalerul resemnării" (1961), „Persecutaţi-l pe Boethius" (1983), „Un mormânt în cer" (Barcelona, 1987, „Omul din neguri" (1971), „Acolo şi stelele ard" (1942), „O femeie pentru Apocalips" (1968), „Trezirea umbrei" (nuvele, 1968)

– studii: „Introducere în literatura secolului XX" (1976), „Consideraţii asupra unei lumi mai reale" (1978), „Literatură şi disidenţă" (1980), „Drepturile omului în romanul secolului XX" (1980).

75.1. *Dumnezeu s-a născut în exil* este un roman simbolico-cultural, care reconstituie drama poetului latin Ovidiu, exilat la Tomis, în Dobrogea, de către împăratul Octavian August în urma unor intrigi, dar, de fapt, dezbate problema omului de geniu, a intelectualului persecutat de dictatori. Tema va fi reluată de scriitor în *Scrisoarea a şaptea* (La septičme lettre – 1964), unde filosoful Platon caută să realizeze Cetatea ideală, înfruntând pe tiranul Dionisie; în *Persecutaţi-l pe Boetius* (Persécutez Bočce! – 1983), unde filosoful Boetius, întemniţat la Ravena, când oraşul este invadat de ostrogoţi, trăieşte acelaşi exil interior; în *Un mormânt în cer* (Un sepulcro en el cielo – 1987), unde pictorul El Greco este silit să se exileze din Creta, ameninţată de turci, şi să trăiască la Toledo în Spania, ca să poată crea. Scriitorul îşi defineşte punctul de vedere asupra romanului în eseul *Prezenţa mitului* (Pesencia del mito – 1956), considerându-l ca un mod de cunoaştere, deci definindu-se în aria esteticii expresioniste. El recreează epoci de criză din istoria Europei, căutând acele elemente comune tuturor timpurilor, ca să construiască contextul arhetipal al eroilor săi aureolaţi de

nimbul mitului. Romancierul caută o sinteză gnoseologică şi consideră romanul, în special, şi literatura, în general, ca fiind locul de apropiere şi de exprimare al diferitelor modele de cunoaştere. De aici caracterul critic al romanelor şi eseurilor sale, conflictul intelectualului sau artistului cu societatea, pe care le găsim în *Imposibilii* (Les impossibles – 1962), *Omul din neguri* (El hombre de las nieblas – 1971), *Marta sau cel de al doilea război* (Marthe ou la seconde guerre – 1982), *O femeie pentru Apocalips* (Une femme pour l'Apocalypse – 1968), romane unde caută să definească valorile conceptului de exil, prototipul exilatului, al celui exilat din Paradis, din sufletul neamului său.

Dorul lui Ovidiu, după paradisul terestru de la Roma, se metamorfozează într-un dor metafizic, definit prin nevoia şi căutarea lui Dumnezeu. Sunt reluate din creaţia lui Ovidiu pasaje, unde se relevează predilecţia lui pentru teoriile lui Pitagora, referitoare la nemurirea sufletului, la existenţa unui zeu unic şi constituie motivul ocult al exilării sale. Se stabilesc relaţii cu miturile şi tradiţiile daco-tracice, care pregăteau spiritual poporul pentru primirea mesajului creştin. Restrâns în spaţiul cetăţii Tomis, Ovidiu se închide în sine şi simte nevoia de transcendenţă, de legătură cu Dumnezeu. El are un vis, în care un peşte iese la suprafaţă şi dobândeşte forma umană. Acest vis este, în mod simbolic, o prezenţă a Domnului Iisus Hristos, spre deosebire de visele în care se vede undeva într-o cetate, unde o femeie îi toarnă o apă murdară peste piciorul schilodit şi umflat. Prezenţa duhului fratelui său, când îi apare şi-i spune că vrea să-i vorbească despre lumea de dincolo mai bună, ca şi vedeniile din grota, unde printr-un ritual păgân ascultă morţii, sunt elementele romantice, de fantastic ce contrastează cu cele realiste dure, în care este prezentată viaţa Imperiului Roman.

Conceptul de corespondenţă specific simbolismului îl găsim în episodul cu moartea câinelui lui Ovidiu Augustus, ucis de un vultur, ceea ce sugerează moartea împăratului Octavian August, confirmată de corăbierii care vin de la Roma. Îl regăsim în scena de la Poiana Mărului, unde preotul dac, într-un decor mirific de pomi înfloriţi, îi destăinuieşte că va afla adevărul.

Dimensiunea expresionistă a romanului constă în frământarea lui Ovidiu de a afla adevărul, în problematica diversă dezbătută în roman: credinţa, iubirea, războiul, imperiul, rolul poetului şi al poeziei, soarta omului de geniu într-o lume autocrată, geneza poporului român şi a limbii române, geneza creştinismului, criza morală şi religioasă a lumii antice provocată de decăderea credinţei în zei, destinul uman şi al lumii.

75.2. Problema credinţei este dezbătută în roman ca problemă centrală generatoare a vieţii şi a morţii, pe care romanul *Dumnezeu s-a născut în exil*

o tratează la momentul crucial, când toate credinţele politeiste în zei se prăbuşesc, fiindcă începe să se contureze lumea creştină.

Cauza principală a acestei decăderi este substituirea conceptului antic grec: *„totul este zei“,* generator al politeismului cu *„omul – centru al universului”*: Ovidiu constată că zeii au fost înlocuiţi, după Iulius Cezar încoace, cu un om şi imperiul a devenit însăşi icoana acestei groaznice metamorfoze. Legea este hotărâtă de un om: *„Zeii au murit, sau poate, pentru dânşii, noi suntem morţi“*. Ovidiu se gândeşte că: *„Războiul devine astfel simbolul morţii şi-l purtăm în noi, cu violenţă, de când am pierdut credinţa. Războaiele pe care le ducem peste tot nu sunt decât dovada acestei descompuneri. Purtăm moartea cu noi ca pe o epidemie şi numim «victorii» hecatombele şi «triumfuri» înmormântările“*.

Raportul dintre credinţă şi război este înţeles ca între viaţă şi moarte. Ovidiu, ca reprezentant al conştiinţei latine, europene, antice, înţelege că prăbuşirea Imperiului Roman se datorează acestei pierderi a credinţei în zei şi ar vrea să se întoarcă la timpul *„regilor credincioşi zeilor“*. El simte ceva care a şi început să se întâmple, *„nu ştiu bine ce, nici unde, dar văzduhul e plin, saturat ca o boare, pe care oamenii cei mai sensibili o simt, fără să-i poată da un nume şi care va reda fiinţei omeneşti prospeţimea unui nou început“*. Acest nou început ar putea fi *„un nou zeu, un nou popor, un nou soare pe cer“*, este o *„înnoire“*, este o prefigurare a creştinismului.

Chemarea morţilor era o practică străveche, care se făcea printr-un ritual, însoţind libaţiile cu vin sau lapte îndulcit, presărarea de făină şi sânge pe un mormânt într-un loc arhetipal, aşa cum o găsim în *Odiseea* lui Homer. Ovidiu se simte chemat de un glas într-o peşteră din munţii Daciei şi are imaginea umbrelor morţilor, a mamei sale, a lui Tiresias, regele Tebei. Acesta îi dezvăluie cauza pentru care este urât de August. Poemul său *Ars amandi* i-a orbit-o pe Iulia, fiica sa, care i-a urmat exemplul. El revede imaginea eroilor, pe care i-a cântat în versurile sale: *„Tantal, Sisif, Hercule. Umbrele lor dispar când strigă: Unde este cel pe care-L aşteaptă oamenii?“*, fiindcă, de fapt, *„erau demoni ce dispăreau la numele Domnului Iisus Hristos“*.

În întâlnirea cu preotul dac din munţi Ovidiu află că zeul dacilor încă nu are nume. Grecii spun că s-ar numi Zamolxe şi că locul Său este în cer. Este o prefigurare a creştinismului, care ne ajută să înţelegem de ce creştinismul a venit în ţara noastră ca la el acasă, pe când în alte părţi ale lumii, şi mai ales la Roma, substituirea zeilor de către credinţa în Iisus Hristos s-a făcut prin violenţă.

Preotul dac îi dezvăluie lui Ovidiu venirea lui Dumnezeu, profeţită de Zamolxe, de profeţii lui Israel, care-i va face pe oameni fraţi, iar războiul şi crima vor dispărea de pe faţa pământului. De aceea, pentru el, exilul nu este

decât *„o pregătire pentru viața cealaltă, cea veşnică unde durerea este necunoscută“*. *„Cei care vor cunoaşte lumina lui Dumnezeu“* vor trăi *„bucuria cea veşnică, bunătatea Lui, fiindcă sufletul este nemuritor“*. Cuvintele preotului îl previn pe Ovidiu că va cunoaşte acest adevăr pentru care Dumnezeu l-a adus aici, la Tomis: *„Augustus a hotărât şi el mânat de puterea invizibilă a lui Dumnezeu, care te-a adus până aici, ca să afli adevărul despre El, cel puțin acea parte de adevăr care e îngăduit să o aflăm“*. Deşi Ovidiu nu-i mărturisise cauza exilului său, preotul îi zice: *„Ai păcătuit din dragoste. Dragostea e cunoaştere. Adevăratul păcat este cel pe care nu poți sau nu îndrăzneşti să-l mărturiseşti“*.

Teodor, medicul grec sosit la Tomis, îi istoriseşte lui Ovidiu felul în care a asistat la Bethleem, la momentul Naşterii Domnului. A văzut steaua, coborând deasupra peşterii, s-a îndreptat cu doi păstori într-acolo, dar a sosit târziu. Mesia cel aşteptat se născuse şi el le promise Maicii Domnului şi Sfântului Iosif locuința sa. Plecat după venirea magilor la Ierusalim pentru scurt timp, află de planul lui Irod şi vine să-i prevină, dar Domnul Iisus şi Fecioara Maria cu dreptul Iosif erau deja plecați. Teodor a plecat în lume, ca să-l caute pe Domnul. Ovidiu îi sugerează să-l caute la Roma. La Roma, Teodor află de la un evreu bătrân profeția cu privire la Mesia: *„se va naşte din tribul lui Iuda“*, mama îi va fi *„o fecioară“*, *„Patria sa va fi Betleem“*, *„Va fi Fiul lui Dumnezeu, al Dumnezeului atotputernic, va fi Regele păcii şi Spiritul lui Dumnezeu va fi veşnic asupra Lui. Va fi vindecător de boli, doctor şi profet, legislator şi rege al noii împărății. Va fi preot şi victimă totodată. Va fi vândut pentru treizeci de arginți“*, după cum spune profetul Zaharia. *„Va fi biciuit şi torturat, îl vor scuipa în față, mâinile şi picioarele îi vor fi străpunse şi când va cere de băut îi vor da fiere şi oțet. Va fi înmormântat în mormântul bogatului. Dar trupul lui va scăpa de sub legile trupului şi Împărăția Sa va fi fără sfârşit“*.

Limitele scriitorului sunt evidente, fiindcă n-a avut înțelegerea şi cunoştințele teologice necesare. De aceea o expresie ca *„Fratele tău întru Domnul“* cu care încheie Teodor scrisoarea este deplasată, fiindcă formulele sacramentale s-au constituit şi răspândit mai târziu, iar textele profeților nu-i sunt cunoscute. Însă el înțelege de ce Mântuitorul, ca să împlinească aceste profeții, a venit într-o condiție atât de modestă la locul arhetipal, Ierusalim – Bethleem – Galileea, şi nu în altă parte. Dacă ar fi venit în Dacia, nimeni nu l-ar fi făcut să sufere. Întreg poporul, de la rege la păstori, L-ar fi urmat îndată. Nimeni nu s-ar fi gândit să-L scuipe în obraz, nici să-I străpungă mâinile şi picioarele, iar dacă ar fi cerut de băut, nu I s-ar fi dat oțet, ci lapte şi miere, şi trăind, n-ar mai fi putut reînvia *„Ca să poată suferi şi rămâne fidel istoriei Lui viitoare“*. Dar şi pentru a prefigura sfârşitul lumii creştine, ceea ce va aduce aruncarea în iad a tuturor necredincioşilor şi

a celor care au părăsit Sfânta şi Dumnezeiasca Biserică Ortodoxă, iar prin aceasta pe Domnul Iisus Hristos. Mesajul cărții este pus de autor în gândurile lui Ovidiu.

Credința face ca „*Trecutul şi viitorul dacilor“* să fie *„un singur tot“*, fiindcă ei îşi vor rosti în timp mesajul lor: *„Oamenii civilizaţi şi barbari vor trece peste aceste pământuri şi toţi învingătorii vor fi de fapt nişte învinşi, căci vechea blândeţe a acestor locuri va rodi în sufletele lor; atunci când acest pământ va fi suferit toate umilinţele, călcat în picioare de toţi războinicii lumii, atunci îşi va fi împlinit misiunea sa“*. Aceste cuvinte ascund mesajul patriotic al cărții şi al autorului şi de aceea Horia Vintilă a fost contestat de toți dușmanii poporului român, fiindcă Roma, care era pentru Ovidiu oglinda tuturor gândurilor, nu se află la răscrucea tuturor drumurilor de pe acest pământ, ci altundeva, la capătul unui astfel de drum. Şi mai ştiu că Dumnezeu s-a născut, şi El, în exil. Mesajul creştin al cărții dă titlul romanului. Credința dacilor în Zamolxe era, de fapt, o simplă etapă, ca *„o aşteptare conştientă şi activă“*, dar *„tot atât de neliniştită, precum e sufletul meu astăzi“,* va medita Ovidiu, ca alter ego al autorului, dar şi astăzi credința noastră nu este tot o aşteptare conştientă şi activă a momentului Parusiei, adică a celei de a doua veniri a Domnului Iisus Hristos? Această idee este expusă de autor prin personajul Ovidiu, în scrisoarea ce i-a trimis-o lui Artemis.

Speranța lumii şi a lui Ovidiu era *„să-L vadă pe Mesia, fiindcă aflase că Dumnezeu se găsea printre noi“*, că *„Totul se va rândui după o nouă lege, totul va avea un sens în viață, oamenii vor cunoaşte adevărul şi chiar moartea va fi o bucurie“*.

Problematica romanului în toată diversitatea ei are ca centru un poet, Ovidiu, reprezentant al conştiinței sociale, morale, religioase, umane, artistice, transformând romanul într-o meditație pe tema f*ortuna labilis*.

Legenda celor doisprezece vulturi care au zburat deasupra Romei, la întemeierea ei, este pusă în circulație în legătură cu Octavian August, spre a sugera caracterul etern al Imperiului Roman („Urbis et orbis”). Meditația asupra destinului Romei şi a imperiului este reluată ca un laitmotiv, sugerând că Roma nu era eternă şi că *„avea să moară într-o zi, ca tot ceea ce e viu pe pământ“*, fiindcă venise *„timpul aşteptării şi al certitudinii“*, clipa istoriei, când *„Dumnezeu se află printre noi şi încă nu şi-a dezvăluit prezența“*. Dacă pentru daci, aşa cum spune Dochia: *„Mesia, omul, va trăi printre noi timp de o viață de om, devenind iarăşi nemuritor lângă Tatăl său“*, pentru romani şi pentru împărat el era o primejdie. Mai mult, aflat la Roma, Teodor are o discuție cu un medic Hierofilus, care diseca oamenii vii, căutând locul unde se ascundea viața, adică misterul vieții şi al morții, eutanasia, nedeosebindu-se cu nimic de medicii lor germani din timpul celui

de-al doilea război mondial şi de mafia cu organe de om pentru transplant din zilele noastre.

Lupta pentru putere este sugerată realist. Augustus îl vizitase pe Agripa şi-l solicitase să devină împărat după moartea sa. Livia, soția lui Augustus, a otrăvit smochinele dintr-un smochin, de unde le culegea împăratul, şi i-a grăbit sfârşitul spre a-l înscăuna pe Tiberiu. Dacă August îi recomandase lui Agripa să nu extindă imperiul, fiindcă exista pericolul ca el să se prăbuşească, uciderea lui Agripa şi venirea lui Tiberiu la cârma imperiului vor accentua criza de creştere prin războaie, care au provocat răscoale în legiunile din Germania şi începe războiul intern. Germanicus izbuteşte cu multe victime să potolească răzmeriţele, dar mulți soldați dezertează şi vin în Dacia, unde erau pământuri bune şi puteau fi liberi. Lucius Sisena îi prezintă lui Ovidiu acest început al sfârşitului, când era să piară în lupta cu germanii, cu stihiile dezlănțuite. Ovidiu îi explică lui Lucius Sisena că imperiul le-a furat romanilor sufletul şi de aceea iubirea nu mai este pentru ei posibilă: *„Fără suflet nici o dragoste nu e posibilă“*. Pentru aceasta era nevoie de un nou limbaj şi să exprimăm ceea ce oamenii de azi trăiesc în fundul sufletelor, dar ceea ce, din ignoranță, nu pot să exprime prin argumente şi cuvinte. De aceea Poeții aşteaptă vestea naşterii lui Dumnezeu pentru a scrie cărțile *„unor vremi, care vor fi închinate dragostei“*. Ovidiu prin *Ars amandi* era poetul dragostei profane, dar îşi da seama că exista o altă dragoste, aceea adusă de *Legea Iubirii,* de Domnul Iisus Hristos. Drumul literaturii române, al limbii române şi al poporului român este de a descoperi această dragoste sublimă, care sfinţeşte sufletul şi este exprimată prin *Psaltirea* de la Neamț, aşa cum arătăm la sfârşitul acestei cărți. Ideea nu ne aparține şi nici lui Horia Vintilă. Este realitatea care depăşeşte simbolurile, previziunile şi aspirațiile.

Mesajul contemporan al cărții constă în valoarea clasică, selectată cu grijă pentru ca faptele, gândurile, sentimentele, credințele, problemele cu care se confruntă omul şi societatea să fie în linii mari aceleaşi. Scris sub formă de jurnal intim, romanul are o notă de autentic, fiind impregnat cu amintiri din copilăria lui Ovidiu, cu episoade dure, ca acela când Herimon vine să-l ucidă, dar sfârşeşte prin a se sinucide, când este înconjurat de sarmați la întoarcerea din călătoria, pe care a făcut-o la muntele sacru Kogaionon, cu grădina lui Scoris ca o gură de rai, cu încercarea de a evada cu ajutorul lui Comozons.

75. Peter Neagoe

76.1. Peter Neagoe s-a impus în literatura americană prin povestirile: *Viscol, Sfântul satului, Savu, Spovedania lui Gavrilă, Bătăi de tobă la seceriş, Ochi, Mulţumire,* dar mai ales prin romanele: *Soare de Paşti, Drumuri cu popas, Timp de neuitat, Sfântul din Montparnasse, Lacrimi inutile.*

În povestirea *Viscol,* eroul principal Ion Banciu, poreclit Nucă, este tipul ţăranului voinic, ursuz şi înstărit. Devine măcelarul satului şi al satelor învecinate, se însoară cu Lina, care-i face doi băieţi. Se poartă dur cu Aron, sluga ce-o ţine pe lângă casă, şi-l bate des. Plecaţi la drum să aducă nişte porci, Ion Banciu şi Aron sunt surprinşi de un viscol. Aron profită de faptul că Ion se îmbată şi adoarme în sanie. El are prilejul să se răzbune. Îl leagă cu lanţul de sanie şi-i dă foc. Stilul este lapidar, de proces-verbal, realist, cu elemente de psihoanaliză şi chiar cu note de umor.

Sfântul satului este o povestire, care are un erou tot cu numele Ion, dar mai sălbatic, fiindcă trăieşte singur în munte, ca păstor de capre. Viaţa lui singuratică i-a atras această poreclă, deşi, din când în când, femei din sat poposesc prin coliba lui şi după un timp satul a fost plin de copii frumoşi. Comentariul unei bătrâne că *„îi vede binecuvântarea cu ochii“* este încărcată de ironie.

Această subtilă ironie o regăsim în povestirea *Savu*, care aduce tot imaginea unui ţăran obişnuit mai mult cu munca, cu viaţa grea, ca şi nevasta sa Oana. Când aceasta moare, el o îngroapă, apoi se deplasează, spre mirarea preotului şi a ţăranilor, şi îi cere tâmplarului Şandru să-i facă şase scânduri pentru sicriu, tot aşa de frumoase, cum au fost cele de la sicriul nevestei sale, pentru el.

Încărcată de un umor robust ţărănesc, pigmentată cu expresii religioase este povestirea *Spovedania lui Gavrilă*. Gavrilă vine la preot să-i mărturisească din ce cauză a bătut-o pe Raveca, nevasta lui. Plecat la târg cu căruţa, Gavrilă se culcă în căruţă, iar ceilalţi ţărani îi întorc căruţa şi ajunge pe neaşteptate acasă. Îşi găseşte nevasta înşelându-l, îi bate pe bărbat şi pe nevastă-sa. Apoi se apucă să mănânce bine, iar nevastă-sa vrea să-l convingă că este înşelat de satana şi că n-a văzut bine. De aceea îl trimite la preot să se spovedească, ceea ce el face şi primeşte o binecuvântare. Specificul naţional inundă textul prin expresii, port, comportament, viaţă curată şi-i atrage autorului preţuirea oamenilor de litere din America.

În povestirea *Bătăi de tobă la seceriş,* umorul se împleteşte cu tragicul. Este vara lui 1914, când ţăranii află la seceriş că a izbucnit războiul. Sunt rechiziţionaţi caii buni pentru armată. Calul morarului îl ia un ofiţer şi află, cu acest prilej, obiceiurile stăpânului. Calul se opreşte întâi la cârciumă,

unde ofițerul trebuie să bea, apoi la Andronica, unde descalecă, iar calul primește ovăz. Finalul este tragic. Din cei optzeci de bărbați, care au plecat din sat, cincizeci nu s-au mai întors.

Același spirit ironic îi însoțește, cu o doză de înțelegere, compasiune și romantism, pe eroii din povestirea *Mulțumire.* Adam, eroul principal, lucrează în gospodăria unui preot împreună cu un alt argat, Iosif. Pentru a ajuta o văduvă, el pune la cale cum să fie furat un porc de-al preotului, îmbrăcându-l cu haine și astfel nu este recunoscut de preot, căruia *„îi spun că-i unul beat ca un porc“*, fiindcă îmbătaseră porcul, ca să nu facă zgomot. Plecat la târg cu nevasta preotului, aceasta i se plânge că nu are copii. Rămas cu ea peste noapte în casa unei verișoare, o ajută să aibă un copil, deși nici verișoara preotesei nu-i displăcea. Dacă în tinerețe se culcase între două fete ca *„măgaru-ntre oi“*, adică dormise tun, de astă dată n-a rămas tot așa. Cei din sat îl consideră înțelept, doar Iosif îl bănuiește și-l privește cu suspiciune.

76.2. Romanul *Soare de Paști* este realist, fiindcă **tema** este satul românesc din Ardeal de la începutul secolului al XX-lea, așa cum l-a cunoscut autorul înainte de a părăsi țara. **Ideea** romanului o formează *datina,* ca lege nescrisă a pământului românesc. *Subiectul* este o continuă interferență între viața rurală românească, așa cum o găsim la scriitorii ardeleni Ioan Slavici, Liviu Rebreanu, Ion Agârbiceanu, cu personaje bine conturate reprezentând categorii sociale, și fantasticul romantic, ca la Mircea Eliade.

Ion Chioru este tipul țăranului superstițios ca și nevasta sa, Chiva. Învățătorul Tedescu este tipul cărturarului iluminist, care își consacră toate eforturile pentru luminarea poporului. Serafim Corbu este negustorul, avarul, desfrânatul, vicleanul fără scrupule, seducătorul. Ileana este tipul frumoasei fizic și spiritual. Împrejurările în care eroii își dezvăluie trăsăturile de caracter sunt tipice pentru viața satului: munca la câmp, claca, sărbătorile, drumurile la oraș, dar și eresurile, miturile, cântecele care interferează textul.

Subiectul este simplu. Ileana, frumoasa satului, este fiica lui Ion Chioru și stârnește pentru îndemânarea, hărnicia și frumusețea ei invidia femeilor din sat, dar și patimi în flăcăii care o cunosc. Dănilă, fiul preotului, tânjește după ea ca și învățătorul Tedescu. Ileana însă pleacă des la târg, unde vinde produse de-ale gospodăriei și cumpără cele necesare casei. Îl întâlnește pe Serafim Corbu și acesta, viclean, o seduce. Învățătorul Tedescu are o discuție cu Serafim Corbu și află că acesta urma să se căsătorească cu o fată bogată. Când Ileana rămâne câteva zile cu Serafim Corbu și se întoarce acasă, tatăl ei încearcă s-o omoare, dar înnebunește. De aceea satul o privește cu ochi răi pe Ileana. Ileana fuge de acasă, caută ocrotire la Serafim

Corbu, dar este adăpostită de Sandra, menajera lui Corbu, la sora ei Marta. Învățătorul Tedescu vine şi o readuce acasă unde Ion Chioru este bolnav, iar mama ei, Chiva, şi fraţii ei o primesc cu drag. Tedescu îi face o subtilă curte, fiind prezent seara în casa lui Ion Corbu, unde le citeşte fragmente din romanul *Război şi pace* de Lev Tolstoi sau o învaţă pe Ileana să cânte. Astfel petrec toată iarna. Ion Chioru pare a se însănătoşi. Punctul culminant al conflictului este în noaptea de Paşti, când Ion Chioru încearcă a doua oară s-o omoare pe Ileana. Satul este speriat şi Tedescu pleacă cu Ileana din sat.

Textul este impregnat de elementele specificului naţional. Astfel, la sărbătoarea secerişului, Tedescu îi dă Ilenei să ducă crucea de spice de grâu în procesiunea spre casa preotului şi biserica din sat. Un ţap negru, ridicat să mănânce prune, o sperie pe Ileana, care scapă crucea şi semnul este interpretat ca prevestitor la rele.

Când Chiva are o discuţie cu tatăl ei, Stan, despre Ileana, acesta îi explică corelaţia strânsă dintre destinul omului şi steaua lui, ca în balada *Mioriţa*.

Serafim Corbu este în mod evident analog cu *Zburătorul,* iar Ileana cu mitul Sfânta Lună, fiindcă el îi zice *Ileană Cosânzeană*, îi împleteşte la moara părăsită cosiţele, dar ea îi spune: *„— Eşti un balaur, Serafime, Doamne, cine eşti? Eşti balaurul“*. Afară se întunecă, la fereastră se aud ciori cârâind, moara este părăsită şi Ileana trăieşte spaima Floricăi din *Zburătorul* de Ion Heliade Rădulescu.

Învăţătorul Tedescu are un nume semnificativ, care sugerează „Te deum“, rugăciunea de slavă din cultul creştin, dar şi pe Făt-Frumos ascuns, ca în basmul popular, într-o formă fizică respingătoare de ghebos. El este însă fiu de preot, a suferit un accident şi o salvează pe Ileana din mâna „balaurului“ Corbu.

Metafora *„Soare de Paşti“* este simbolică, fiindcă soarele roşu, care răsare de Paşti, înspăimântă satul şi determină plecarea învăţătorului Tedescu (Făt-Frumos) şi a Ilenei (Cosânzeana), reluând într-un cadru rural miturile Sfântul Soare şi Sfânta Lună, ca în nuvela *Pădureanca* de Ioan Slavici.

76.3. *Sfântul din Montparnasse* este un roman dedicat prietenului său, Constantin Brâncuşi, şi prezintă contactele lui cu lumea saloanelor, dar şi a avangardei artistice. Reţinem în acest sens un episod, în care apare Marinetti, reprezentantul futurismului. Pentru a înţelege de ce acest poet minor se dădea drept continuator al lui Nietzsche şi dădea în saloanele pariziene un fel de pseudospectacole, în care-şi expunea ideile, îşi citea versurile acompaniat de o orchestră. Redăm câteva:

„Da, sunt tipul inuman, artificial, crud, atotştiutor şi combativ. Sunt un om multiplu. Îmi amestec sângele cu fier. Mă hrănesc cu electricitate.

Singura mea plăcere e pericolul. Dorința mea zilnică e să fiu privit ca un erou.

Sunt omul care va înlocui cenuşa proaspătă a trecutului cu lava incandescentă a viitorului. Moarte romantismului! Înlocuiți nudul din artă cu dragostea din literatură! Moarte lui D'Aunnunzio şi obsesiei sale languroase despre dragoste! Prea multă pace ne-a moleşit. Vom înlocui dragostea cu patriotism şi război".

El îşi însoțeşte expunerea cu tobe, trâmbițe şi cartuşe trase dintr-un pistol, prefăcân-du-se că-şi împuşcă auditoriul cu gloanțe oarbe. Ideile lui cu caracter fascist sunt aruncate în cascade violente:

„Numai războiul poate da sănătate lumii! Ce e frumosul? Artificiu. Ce este arta? Viteză. Ce este romantismul? Canalele murdare ale Veneției. Eu spun să umpli canalele fetide ale Veneției cu ruinele palatelor leproase. Destul cu turnurile de fildeş, cu viața plicticoasă a visătorilor! Noul artist va învăța mişcarea agresivă, febra insomniei, pasul iute: va învăța să facă tumbe, să boxeze, să se bată cu pumnii".

Auditoriul îl fluieră şi-l determină să-i amenințe cu pistolul: *„Aşa vom pune capăt fluierăturilor. Tot aşa vom distruge ideile, sentimentele care țin de trecut. Vom da foc bibliotecilor; vom inunda muzeele; mi se va spune că sunt nebun: pentru mine acesta este un titlu de onoare".*

Constantin Brâncuşi are prilejul să-l înfrunte, demascându-l ca impostor: *„Monsieur Marinetti declară că va distruge arta trecutului. Nu a făcut altceva, decât să demonstreze că nu cunoaşte deloc arta trecutului".*

Marinetti scoate pistolul, înlocuieşte gloanțele oarbe cu un glonte adevărat şi-l amenință cu el pe Brâncuşi: *„Onomatopeea abstractă este expresia sonoră şi inconştientă a celor mai complexe şi misterioase variații ale sentimentelor noastre. Cară-te, cară-te, cară-te nu mai are nici un sunet, corespondent în natură sau maşinărie. Te-aş sfătui să te cari dracului de aici".*

Apoi el trage într-o sculptură aflată în hol, care reprezenta o nimfă şi spune: *„Iată ce cred despre sculptura trecutului".*

Am reprodus aceste idei pentru a da o imagine reală asupra impostorilor de tip Marinetti, care-şi propun să distrugă valorile create de umanitate şi ce replică de calitate le-a dat Brâncuşi prin creația sa.

76. Elena Văcărescu

77.1. Elena Văcărescu este descendentă din familia poeților Văcăreşti (Ienăchiță, Alecu, Iancu, Nicolae), care împlineşte *Testamentul,* lăsat de Ienăchiță Văcărescu: *„Urmaşilor mei Văcăreşti/ Las vouă moştenire /*

Creşterea limbii româneşti / Şi-a patriei cinstire". Poeta le adresează poezia *Strămbunilor: „O, luminos cortegiu de cântăreţi strămbuni / Şirag de-aezi ce-n mine urziţi acum un roi / Sălbatecele zboruri de rituri mănoşi şi buni, / Tot cântecu-mi e rugă când mă gândesc la voi"*.

Ei, poeţii Văcăreşti, au avut darul de a deştepta spiritul românesc: *„Şi se revede mândru în scrisul vostru spirit / Căci laurul vă-ncinse altarele cu sorţii, / De patru ori iviră fatidicul cuvânt / Trâmbiţător de neamuri şi-nvietor de morţi"*. Această descendenţă ilustră este pentru Elena Văcărescu motivul pentru care se-ntreabă dacă versul ei izbuteşte să aducă cununa de lauri şi s-o îmbogăţească: *„Cununa-va de glorii cu flori o împletesc: / Strămbuni, Patria-n suflet mi-e singură comoară! / Strămbuni asemeni vouă eu şti-voi s-o iubesc. "* Această făclie a dragostei de ţară poeta ca o vestală în templul poeziei o veghează: *„Eu stau de veghe. Facla-mi de vifor nu se teme, / O strâng duios la pieptu-mi pe noapte şi pe zi! / Iar vechiul vostru cântec îmbogăţit de vreme / Va înnoda prin glasu-mi ce-a fost cu ce va fi. "*

Elena Văcărescu aduce la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea o poezie romantică autentică, de specific naţional, deşi scrie în limba franceză. Ea va publica volumele de poezii *Cântece de auroră* (Chants d'aurore), *Rapsodul Dâmboviţei* (Le rapsode de la Dâmboviţa), *Sufletul împăcat* (L'aneé sereine), *Luciri şi flăcări* (Lucurs et flámmes), *Ţara dorului* (Le jardin pasionné), *Din somn trezită* (La dormeuse eveillée), *Aurul serii* (Dans l'or du soir). În proză va publica două romane: *Amor vincit* (1909) şi *Le sortilége* (1911). Va încerca genul dramatic cu două piese scurte de teatru: *Stana* (în versuri, 1904), *Pe urmele dragostei (1905),* însoţite de un libret de operă *Le Cobzar* (1912).

77.2. *Întreagă eu din tine ies* (Je sors toute de toi) are ca *temă* poetul şi poezia, este o poezie patriotică de cea mai autentică vibraţie, fiindcă poeta trăieşte, simte în adâncul inimii rădăcinile fiinţei sale adânc înfipte în glia românească: *„Ţărână strămoşească, meleag natal, o ţară, / Câmpii şi culmi semeţe pe zarea lumii, clară / Că-n mine port blândeţea, şi forţa ta, pământ; /Din tine ies ca focul vulcanilor în vânt / Din tine ies întreagă, ca spicul de secară, / Şi-mi dă mireasma-i câmpul şi pacea-i mă-mpresoară; / Ţâşnesc din trupul tău ca apele nebune, / Ce oglindesc în unde când cerul, când genune*."

Identitatea dintre poet, popor şi patrie, ca idee centrală în poezia naţională, reprezentată de Mihail Eminescu, Vasile Alecsandri, George Coşbuc, Octavian Goga, Lucian Blaga, o regăsim în versurile Elenei Văcărescu: *„Sunt codrii, înţelepţii ce cântul lor nu-şi lasă / Sunt duhul ce se ascunde-n palatele din râuri / Şi-n toamnele de flăcări – Carpaţii de ecouri."*

Această identificare o găsim când poeta se compară pe sine cu o doină (*„Sunt floarea care-aduce la prag al ei parfum”*), o voce a țării (*„ca apa jucăuşă, în graiul meu am pus / Undiri orientale şi mlădieri de-apus“*), un simbol al sacrului (*„Sunt alba mănăstire…, … şi fumul de tămâie”),* o imagine a țării (*„Eu port în colierul ce soarele-l răsfață /Moldova blondă, Oltul şi Dunărea măreață”);* este patima luptei românilor din Transilvania, asupriți fără milă de bestialul Imperiu Astro-Ungar (*„… sunt mistuirea fierbinte de litanii, / Că-s vechea, grea dorință a dragii Transilvanii / Ardeal ce arzi în mine sălbatic, necuprins / Şi trupul mi-l cutremuri de febra ta aprins.*“)

77.3. *Eu şi țara mea* (Mon pays) este o odă închinată Țării Românești: *„Povara țării mele îmi place mult s-o cânt / Prin forța ei fierbinte şi dureroasă cresc, / Mă simt deplin asemeni bogatului pământ, / În primăveri nu-ntârzii, în toamnă mă-mplinesc“.*

În mod simbolic, țara este reprezentată, ca într-o pictură, printr-o femeie, purtând o maramă: *„Desfăşurare mândră a unui spațiu blând, / A fusului rotire devine-n basme vers, / Femeia cu maramă de-argint, pe deal trecând, / Ritmează unduirea pământului prin mers“.*

Ideea identității dintre poet şi țară, pe care o găsim deplin exprimată în versurile: *„Curgându-mi prin artere, în tâmpla mea pulsează, / Nu pot să fiu eu însumi, o țara mea, sunt tu“,* izvorăşte din faptul că sufletul poetei se naşte din această căldură a dragostei de țară: *„Tu mi-ai creat un suflet din darnice vârtejuri, / Din toată frumusețea aceasta dureroasă, / Mă-nalț când, din pământ, ți se avântă vrejuri, / În mine în loc de sânge căldura ta se varsă“.*

77.4. *Aş vrea să dorm* (Je veux dormir) este o elegie, care asociază *Mai am un singur dor* de Mihail Eminescu, ducând această identificare a poetei cu țara în eternitate: *„Aş vrea să dorm acolo în meleagul visat / Sub cerul cu zările largi, în cimitirul din sat, / Aproape de țăranii mei dragi“,* fiindcă iubirea este eternă: *„Ca sevele şi vlaga acestui bun pământ / În care inima-mi a curs cu iubire, / Să-i dea tăria de-a-ndura tăcând / A patimii grea mistuire“.* Această iubire dintre poetă, popor şi patrie este mesajul, ideea care străbate până la capăt textul: *„Copile, ce iubirea-i ți-o dăruie doar ție, / O, neamul meu, dă-i dragostea ce-alină / Când locul şi-o lua pe veşnicie / În vechiul țintirim de pe colină“.*

77.5. Tema iubirii şi a naturii, specifică romantismului, o găsim exprimată în poezii ca: *Iubire eternă, Mai aveam încă un suflet, Un vis, doar, Prin munți de-am merge, Auroră, Amurg, Cântec românesc,* din volumul *Sufletul împăcat*.

Cântecul *Mai aveam încă un suflet* este construit pe analogia om – pom, dezvoltată prin poet – patrie – popor (cadru): *„Mai aveam încă un*

suflet; / Din al codrilor răsuflet. / Dar pe cel adevărat, dragostea mi l-a furat. / Şi drept suflet nu mai am / Decât zbuciumul de ram". Invocarea codrului, care să-i readucă sufletul răpit de iubire, se realizează printr-o versificaţie populară: *„Dragostea s-o-ndupleca / Sufletul să mi-l redea"*.

Seria de patru cântece, care încheie volumul *Sufletul împăcat*, este intitulată *Cântec românesc* şi are aceeaşi prozodie populară: *„Galben era câmpul tot / Lung doinea porumbul, / Toarce sprinten fusul meu, / Inima-i ca plumbul"*. Sentimentul naturii se interferează cu cel de iubire: *„Galben era câmpul tot / Şi doinea de-a rândul. / Spu– ne-mi, vânt de toamnă, tu, / Ce-ţi tânjeşte gândul? / Mult e joasă poarta mea, / Inima trudită / Dragostea de-o vezi trecând / Las-o neoprită!/ Sprinten toarce fusul meu / Inima mi-e seacă, / Ca pe-o frunză-n vânt s-o laşi / Dragostea să toarcă"*.

77.6. În ciclul *Rapsodul Dâmboviţei* avem o suită de balade sau de cântece realizate în vers liber, modernist, în care specificul naţional este sugerat: *Dedicaţie, Inima neagră, Cântecul fânului cosit, Dorul, Taina lunii, Salba de lacrimi*. În mod simbolic, ele sunt rostite de cobzar, ca în *Salba de lacrimi*, unde o copilă *„voia să-şi facă de-argint frumoasa salbă*". Ea îi cere râului unda, dar acesta-i răspunde: *„Câmpului de undele-mi i-e sete"*. Îi cere lunii privirea, dar luna-i răspunde: *„Noaptea privirea mea mi-o cere*". Atunci oamenii-i şoptiră: *„Ia lacrimile noastre / De-ţi fă din ele salbă de argint"*. Toate lacrimile vorbeau de durerile inimilor din care au venit şi, depănându-şi povestea, deveneau atât de grele, încât muri copila şi salba încă îi apăsa mormântul. Este o meditaţie subtilă, simbolică pe tema poetul şi poezia, sugerând că poetul trebuie să fie un rapsod care să adune ca într-un râu durerea poporului său sau ca într-o salbă de lacrimi, ceea ce şi este poezia Elenei Văcărescu.

77. Martha Bibescu

Martha Bibescu se impune în aria literaturii şi culturii europene prin romane, eseuri, cugetări, poeme în proză, note de călătorie, evocând personalităţi ale culturii universale, pe care le-a cunoscut: Anatole France, Paul Valéry, Paul Claudel, Jean Cocteau, Marcel Proust. Unele sunt semnate cu pseudonimul Lucile Ducaux. Este descendentă din familia domnului moldovean Constantin Mavrocordat şi căsătorită cu prinţul George Valentin Bibescu. Din cele peste patruzeci de cărţi publicate, menţionăm pe cele mai importante: *Cele opt raiuri* (Les Huit Paradis, 1908 – Premiul Academiei Franceze) *Alexandre Asiatique*, *Izvor, ţara sălciilor* (Isvor, la Pays des Saules, 1923), *Papagalul verde* (Le Perroquet vert), *Catherine* (1927), *Destinul lordului Thomson* (1927), *La bal cu Marcel*

Proust (Au bal avec M. Proust), dar şi faptul că a fost membră a Academiei Regale din Bruxelles. Dragostea ei pentru ţară o găsim deplin exprimată în *Izvor, ţara sălciilor,* din care culegem un fragment semnificativ:

„Va veni o zi când se va da atenţie acestui popor, care n-a fost încă luat în seamă. Din această ţară, îngropată în tăcere, se vor auzi, înălţându-se cântece şi muzică. Neamul acesta se va naşte, după o mie de ani de fiinţare, şi lumea va fi uimită ca de o minune, când va afla în sfârşit tot ce a ştiut el despre conştiinţa universală.

Bucuriile acestui popor au rămas ascunse, nenorocirile lui n-au fost vestite. Nimeni n-a scris cărţi despre mitologia lui. Istoria lui n-a fost cunoscută. Totuşi, aceşti oameni au avut poate mai mult decât alţii geniul mitului, care îi făcu să întruchipeze toate sentimentele omeneşti în felul cel mai ingenios. Dar pentru că aparţin unei religii care îi opreşte de la chipurile cioplite, n-au avut nicicând libertatea de a da frumoaselor închipuiri o formă palpabilă, cum au făcut fericiţii elini, fericiţii francezi".

Autoarea este încântată de miturile, portul, obiceiurile, datinile, basmele, poeziile, originalitatea culturii populare româneşti. Ea redă un mit despre care cercetătorii în folclor nu spun nimic. Matcaleu, fratele Paştelui sau *„Paştele mezin"*, ca zeu al prieteniei: *„Credincioşii lui se întrunesc ca să-l prăznuiască, sau mai bine zis ca să-l facă martor legămintelor lor, sub cel mai bătrân pom înfloritor din partea locului. Aici se leagă minunatele prietenii, care în tinereţe unesc cutare fată cu cutare alta, cutare flăcău cu prietenul lui, ales şi preţuit între toţi"*. Expresia „s-au prins fraţi" sau „s-au prins surori" înseamnă că au încheiat o unire mistică, sub oblăduirea geniului tinereţii, care prezidă la aceste cununii sufleteşti, ce *„se prăznuiesc în fiece an la Izvor"*.

Cei doi ce se leagă astfel împart un ban de argint tăiat în două. Ambii prieteni trebuie să păstreze cu grijă jumătatea, căci acest zălog va fi cerut până în ceea lume.

Mănâncă din aceeaşi pâine şi beau din acelaşi pahar, rostind cuvintele consacrate: *„Unu pentru celălalt, fraţi vom fi,/ De-acum nainte şi pân' om muri"*. Îşi pun coroniţe de salcie şi-şi dau sărutul împărtăşaniei şi prietenia devine ca *„o căsătorie nedesfăcută"*. Ei devin: *„Fraţi de cruce, fraţi de sânge, astfel li se vor zice. Împart între ei o cruce, ba merg până a-şi face răni uşoare spre a se amesteca sângele"*.

Dacă se întâmplă ca unul dintre fraţi să moară, credinţa este că el ar putea trage după sine pe celălalt şi de aceea un alt tânăr îşi ia asupra lui legământul celui mort. Jurământul se face în faţa sicriului deschis. Jumătatea de ban se pune în sicriu. Se leagă cu un lanţ închis, cu un lacăt braţul stâng al celui mort de braţul drept al celui viu, şi după ce se încheie slujba religioasă de înmormântare, se face substituţia de către cel ce i-a luat

locul. Se invocă numele Domnului Iisus Hristos, al Preasfintei Fecioare, rostindu-se apoi cuvintele: *„Aşa cum am descuiat eu lanţul, tot aşa să fie dezlegat jurământul, care lega pe frate-meu cu frate-său răposatul. Fac ca în lumea aceasta să se desfacă, să se despartă, să se dezlege, să se desprindă. Amin!”*

Această practică, acest model de viaţă arhaică îl găsim în basmele populare, în romanul *Codin* de Panait Istrati, în legendele antice cu Castor şi Polux, cu Oreste şi Pilade, preluat cu miturile populare Sfântul Soare, Sfânta Lună, zânele, Pământul-Mumă de către greci de la traci, dar dându-le nume proprii: Apolon, Diana, cele nouă muze, Geea, titanii.

În discursul despre Martha Bibescu, citit la Academia Belgiană (1977), Mircea Eliade caracteriza astfel această capodoperă a scriitoarei: *„Izvor poate fi comparată cu cărţile unor antropologi americani, devenite best-seller în ultimele decenii. Cartea prezintă viaţa unei societăţi româneşti în întreaga ei complexitate şi profunzime. Cu precizie, delicateţe şi inteligenţă, în pagini care nu au pierdut nimic din prospeţimea lor, Martha Bibescu evocă un ciclu ritual al unui sat românesc, costumele, legendele şi muncile câmpului în fiecare anotimp. De multe ori este frapată de arhaismul lor. Datorită ghidului şi confidentei sale, bătrâna ţărancă Uţa, prinţesa, descoperă vestigiile unui cult imemorial şi secret, rar descris de etnologi şi folclorişti. Descoperind această moştenire a preistoriei, descifrând zi de zi viaţa profundă şi secretă a ţăranilor români, Martha Bibescu nu se îndoieşte de posibilitatea lor creatoare“.*

78. Direcţii, orientări, reprezentanţi în evoluţia criticii literare

I. Direcţii şi orientări

1. Critica de direcţie este reprezentată de Titu Maiorescu care, în articolul *Direcţia nouă în poezia şi proza română,* dă trăsăturile direcţiei *Junimea*:

a) prioritatea criteriului estetic faţă de criteriul istoric în aprecierea operei literare;

b) pentru o literatură de specific naţional;

c) pentru o deschidere către ideile şi literaturile europene;

d) pentru o limbă română literară de valoare estetică;

e) pentru o critică literară obiectivă.

El continua în acest sens activitatea lui Mihail Kogălniceanu care, în articolul *Introducţie,* dădea trăsăturile direcţiei *Daciei literare*, urmate de întreaga generaţie de la 1848:

a) pentru prioritatea criteriului istoric față de criteriul estetic în aprecierea operei literare;

b) pentru o literatură de specific național, originală, fiindcă *„traducțiile nu fac o literatură";*

c) pentru realizarea unității culturale a românilor înaintea unificării politice;

d) pentru o limbă română literară unitară;

e) pentru o critică literară obiectivă.

2. Critica sociologică urmăreşte influența mediului social asupra operei literare, realizarea unei literaturi militante în sensul că literatura trebuie să devină o armă ideologică în lupta de clasă.

Constantin Dobrogeanu-Gherea, în *Tendenționismul şi tezismul în artă,* arată că scriitorul exprimă tendințele unei epoci, arta tezistă nu are valoare. În *Personalitatea şi morala în artă* afirmă angajarea socială a scriitorului, o morală de clasă pentru o critică sociologică. El combate, în articolul *Asupra criticii metafizice şi ştiințifice,* principiul *„artă pentru artă"*, adică *„autonomia esteticului"*.

3. Critica realistă este reprezentată de Garabet Ibrăileanu care, în *Spiritul critic în cultura românească,* susține că valoarea operei literare este dată de spiritul critic. El îi consideră pe Eminescu şi Caragiale culmi ale spiritului critic în Moldova şi în Muntenia. În cărțile sale *Scriitori şi curente, Scriitori români şi străini, Opera literară a domnului Vlahuță,* el aplică această critică realistă.

4. Critica impresionistă este reprezentată de Eugen Lovinescu care, în *Istoria literaturii române contemporane,* susține tezele: *„mutația valorilor estetice"*, aprecierea operei literare printr-o *„impresie totalizatoare"*; *teoria „sincronismului"* şi *„teoria imitației"* potrivit căreia arta, literatura ar fi un fel de imitație şi nu originalitate, sau un univers propriu, timbrul unic. Este un mod de a desființa criteriile obiective de apreciere a operei literare.

5. Critica istorică este reprezentată de G. Călinescu *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Nicolae Iorga *Istoria literaturii româneşti,* Nicolae Cartojan *Istoria literaturii române vechi,* Şerban Cioculescu, Tudor Vianu, Vladimir Streinu *Istoria literaturii moderne,* George Munteanu *Istoria literaturii române,* Mircea Scarlat *Istoria poeziei româneşti* şi de *Tratatul literaturii române* scos de Academia Română.

Critica istorică urmăreşte evoluția literaturii ca un proces istoric, căutând să găsească şi să exprime criteriile unei aprecieri obiective a contribuției scriitorului la dezvoltarea fenomenului literar.

6. Critica arhetipală caută să distingă esența fenomenului creator, adică modelele arhetipale fundamentale, cum o găsim în cartea criticului

Constantin Ciopraga *Mihail Sadoveanu:Fascinația tiparelor originare,* sau la Constantin Barbu *Rostirea esențială.*

7. Critica creativă caută să studieze valorile creative din structura textului literar ca mod de a distinge criteriile obiective de apreciere a valorii actului de creație. Avem în acest sens cartea lui Dimitrie Caracostea *Creativitatea eminesciană,* precum şi articolul *Creație şi analiză* a lui Garabet Ibrăileanu.

8. Critica psihanalitică urmăreşte, pe linia deschisă de Sigmund Freud, o descoperire a modelelor subconştientului. Apar astfel de elemente la Tudor Vianu *Dubla intenție a limbajului şi problema stilului*, G. Ibrăileanu *Creație şi analiză*.

9. Critica axiologică este o căutare a criteriilor de valoare axiologică, creativă, spre a obiectiva la maximum actul de apreciere. Avem în acest sens cartea *Personalitatea literaturii române* a criticului Constantin Ciopraga, care este un demers axiologic fundamental asupra fenomenului literar românesc.

10. Critica semiotică caută esența actului creator în structura cuvântului. Ea a descoperit ideologemul prin Mihai Bahtin, R. Barthes, J. Kristeva.

II. Reprezentanți şi creații reprezentative

1. Garabet Ibrăileanu — *Creație şi analiză*

Articolul discută cele două tehnici principale pentru realizarea romanului. Analiza este transformarea introspecției într-un procedeu sau modul prin care autorul ne introduce în sufletul eroilor. Creația este totalitatea reprezentărilor concrete, înfățişarea personajelor, comportarea lor, cuvintele, modul lor de a fi. Din împletirea creației cu analiza se realizează imaginea exterioară şi cea interioară a eroilor.

Modelul romanului de analiză îl aduce Marcel Proust cu *În căutarea timpului pierdut*, care n-are intrigă, subiect, epică externă, ci creează stări sufleteşti, eflorescența psihică, realități psihice de sine stătătoare. Gelozia lui Swan devine Gelozia. Introspecția devine o metodă. Sonata lui Vinteuil devine o ființă. Inteligența, adică intelectul, se întoarce în sine şi face o investigație continuă, o evaluare, o inventariere, o creare, o recreare a stărilor de spirit, a atitudinilor, opțiunilor, aspirațiilor, actelor de voință.

Romanul este definit ca o trăire unică. El evoluează de la liric la epic şi apoi la dramatic, adică de la romanul de dragoste la cel de idei.

2. Tudor Vianu — Dubla intenție a limbajului şi problema stilului

Cine vorbeşte comunică şi se comunică, fiindcă limba are mai multe funcții. Autorul se referă la funcția tranzitivă de transmitere a informației,

dar şi la funcţia reflexivă, adică la intenţiile, reacţiile, atitudinile, sentimentele, credinţele, opţiunile, hotărârea celui care vorbeşte. De aceea *„faptul lingvistic este în aceeaşi vreme reflexiv şi tranzitiv“*. Autorul remarcă felul în care cele *„două intenţii ale limbajului stau într-un raport de inversă proporţionalitate“*, însă în acelaşi timp într-o strânsă cooperare. Maximum de valoare reflexivă găsim în textul poetic, în timp ce *„reflexivitatea legilor şi formulelor ştiinţifice e nulă“*.

Din această cauză, opera literară reprezintă *„o grupare de fapte lingvistice reflexive, prinse în pasta şi purtate de valul expresiilor tranzitive ale limbii“*. Se face şi o definiţie a stilului scriitorilor ca fiind *„ansamblul notaţiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive şi prin care comunicarea sa dobândeşte un fel de a fi subiectiv împreună cu interesul ei propriu-zis artistic“*. Se dau câteva definiţii celebre asupra stilului, dintre acestea reţinem pe cea a lui Vossler: *„Stilul este întrebuinţarea individuală a limbii“*; Buffon: *„Le style est l'homme même“*.

Analiza psihologică îşi are punctul de plecare în această funcţie reflexivă, de aceea Tudor Vianu vorbea despre romanul *Ion* al lui Liviu Rebreanu ca îmbinând creaţia cu analiza: *„ceea ce vorbea mai puternic în Ion era curajul de a coborî, fără iluzii şi fără prejudecăţi, în jocul motivelor sufleteşti“*. El se arată un partizan al psihanalizei: *„tot ce suntem obişnuiţi a considera superior în viaţă este făcut din pânza instinctelor ei elementare“*. Aceeaşi tendinţă o găsim şi când discută despre Hortensia Papadat–Bengescu: *„încât scriitoarea se zugrăveşte pe sine însăşi atunci când atribuie unuia dintre personagiile sale feminine cuvintele...“*.

3. E. Lovinescu — *Istoria literaturii române contemporane*

Eugen Lovinescu aduce în critica literară modelul criticii impresioniste, care desfiinţează criteriile de valoare obiective şi introduce subiectivismul în forma sa de *„impresie totalizatoare“*, adică maximum de ambiguitate, pentru a deschide calea promovării nonvalorilor. În capitolul *Mutaţia valorilor estetice*, el promovează un sistem de ambiguizare a valorii, care este *„la discreţia gustului“,* criticului şi a impresiilor lui. Teoria imitaţiei, preluată de la Gabriel Tarde, este un alt concept viclean de bulversare a valorilor. Creaţia ar fi imitaţie şi nu originalitate. De aceea premisele actului fundamental de critică, propuse de Eugen Lovinescu, sunt false şi de aici aprecierile lui care se contrazic, dovedind diletantism. Eugen Lovinescu nu are formaţie estetică fundamentală pentru a propune un model axiologic, pentru a formula criteriile de apreciere a valorii după concepte ştiinţifice.

Discuţia despre romanul *Ion* este limitată la impresii şi parafrazări, cu analogii forţate la literatura universală, fără a preciza care ar fi contribuţia lui Liviu Rebreanu la dezvoltarea romanului în aria literaturii europene, fiindcă nu are criterii de valoare. De aceea nu înţelege că *Ion* aducea faţă de

Viața la țară a lui Duiliu Zamfirescu o trecere de la romanul liric la romanul obiectiv realist, ca formă superioară a spiritului critic. Nu percepe nuanțele şi subtilitățile stilului lui Liviu Rebreanu; după el *„romanul este realizat fără strălucire, fără stil“*, dar care *„ne dă impresia vieții“*, fiindcă *„este curgătoare şi naturală“*. Nu remarcă arhitectura romanului, sinteza estetică, tehnica algoritmică, nuanțele, subtilitățile, fiindcă nu are la îndemână instrumentele fundamentale ale criticului profesionist. De aceea el nu ştie că *„instinctul de avariție“,* pe care el îl numeşte instinctul *„de stăpânire a pământului“,* nu este un criteriu de valoare, pe baza căruia să se poată face o comparație cu romanul lui Emil Zola *La terre* sau cu romanul lui Honoré de Balzac *Les paysans*. Nici compararea lui Ion cu ambițioşi ipocriți ca Julien Sorel din *Roşu şi negru* de Stendhal nu are la bază o categorie de valoare. Eroul este redus *„la instinctul principal“*. Instinctele nu sunt principale sau secundare. Instinctul principal este cel de conservare şi apoi cel de reproducere. Avariția nu este instinct, ci patima lăcomiei. Expresiile sunt gratuite, bombastice şi ridicole. Sufletul lui Ion *„simplu, frust şi masiv, el pare crescut din pământul iubit cu ferocitate“* sau e o forță ce se destinde prin *„virtutea legilor ei interioare“*. Care sunt aceste legi? Ce rol au ele?

El remarcă dorința lui Liviu Rebreanu de a crea o figură simbolică *„mai mare ca natura“*, fiindcă nu cunoaşte mitologia străveche românească şi nu poate înțelege proiectarea lui *Ion* într-un context mitic arhetipal, care-i dă valoare arhetipală.

4. G. Călinescu — *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*

Istoria literaturii române, realizată de George Călinescu, este impresionistă, subiectivă şi dă o imagine de tip baroc a gândirii autorului, bazată pe *„o impresie totalizatoare“*, pe date istorice, dar nu şi pe criterii obiective de valoare, pe un sistem axiologic fundamental. Orice act critic de valoare începe prin expunerea unei axiologii, ceea ce nu găsim la George Călinescu. Capitolul, dedicat lui Mihail Sadoveanu şi propus spre analiză, nu este decât o trecere în revistă a activității scriitorului. Aprecierile sunt ambigui şi paradoxale (*„culegerea Dureri înăbuşite, poate cea mai slabă, cu toate că foarte onorabilă în producția generală a vremii, suferă de un ton negru“*) sau ridicole: (*„în Crâşma lui Moş Precu întâlnirea eroilor se face, precum se vede, tot la crâşmă“*.) Analiza romanelor *Baltagul*, *Frații Jderi, Neamul Şoimăreştilor* este superficială, fără a se discuta problemele fundamentale ale universului sadovenian sau particularitățile stilului. Unele idei sunt o insultă la adresa ființei naționale: *„Cu o inteligență de mare creator, scriitorul a fugit de document, ridicându-se la o idee generală. Dacă Sadoveanu n-a creat oameni, a creat în schimb un popor de o barbarie absolută“*, dând o imagine cu totul falsă asupra specificului

național, pe care nu l-a înțeles, fiindcă nu a cunoscut mitologia autohtonă. Compararea lui Sadoveanu cu Chateaubriand este nepotrivită şi nu justifică deloc afirmația că *„eroii lui Sadoveanu sunt mişcați de instincte şi ritualuri“*.

Specificul național al lui Mihail Sadoveanu, care-l proiectează în aria literaturii universale prin profunzimile şi subtilitățile lui, sunt un teritoriu pe care George Călinescu nu poate pătrunde: *„Idilicul lui Sadoveanu e în înțelesul cel mai larg asiatic, scitic, revărsat într-o netulburată placiditate“*. Comparațiile cu Caragiale şi Creangă au în vedere nu teritoriul mitului, al fantasticului, al specificului național, ci doar o inventivitate a termenilor şi capacitatea de a se exprima fluent. Afirmația nu are acoperire, fiindcă, spre deosebire de I.L.Caragiale, care face un joc umoristic cu limbajele, Sadoveanu transfigurează prin nuanțe mitice. Călinescu caută *„impresia totalizatoare“,* dar n-o găseşte, fiindcă Mihail Sadoveanu are un univers complex şi nu poate fi încastrat în precarele instrumente de care dispune criticul George Călinescu. Ornamentele, fotografiile, divagațiile, impresiile, afirmațiile fără acoperire nu pot suplini lipsa unei formații filosofice fundamentale, cum au avut-o Titu Maiorescu, Tudor Vianu şi alții. De aceea şi discuțiile despre poeții de formație filosofică, cum sunt Mihail Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu, pun în evidență aceste carențe din gândirea criticului. El nu înțelege *„tiparele originare“*, pe care le va evidenția Constantin Ciopraga. Elementele conotative, care fac teritoriul stilului lui Mihail Sadoveanu, criticul nu le poate analiza, fiindcă nu are pătrunderea nuanțelor şi capacitatea de introspecție.

5. Perpessicius (Dimitrie S. Panaitescu) — *Mențiuni critice*

Romanul *Maitreyi* al lui Mircea Eliade este, după părerea criticului, romanul care concentrează legendele de dragoste născocite spre a exprima candoarea iubirii ideale. Allan este văzut ca un *„erou lucid“* cu *„predilecții pentru jurnal şi are demonul renegărilor“*. *„Luciditatea lui Allan este sublimă, dar lipseşte cu desăvârşire“,* l-am cita noi pe Caragiale, fiindcă acționează fără rațiune. Romanul este romantic, dar cu un final realist; este iubirea de basm oriental, neverosimilă, dar *„nu mai puțin pământeană a Maitreyiei“*. Compararea eroinei cu Sulamita din *Cântarea Cântărilor* este forțată, fiindcă provin din lumi diferite. Iubirea devine patimă din cauza tinereții eroilor: *„Eroina se ascunde, se opune prin cântece, poeme şi flori. Maitreyi dovedeşte rafinament, inocență, humor, forme ale aceleiaşi suverane şi perpetue feminități“.* Analizând jurământul eroinei, Perpessicius crede că *„în el se cuprind toată înțelepciunea şi toată poezia religiilor asiatice“*, fiindcă nu cunoaşte ritualurile indiene. Lui i se pare că eroina poartă *„un nimb de mucenică a dragostei“*, fiindcă nu înțelege caracterul arhetipal al gândirii indiene. El vede rugul pe care arde această *„Phedră*

bengaleză", dar nu înțelege că pentru ea dragostea, ce i-o poartă lui Allan, este mai importantă decât viața. Admirația criticului este totală: *„Maitreyi ca un idol s-a statornicit de azi înainte în sanctuarul dragostei"*.

6. Pompiliu Constantinescu — *Considerații asupra romanului românesc*

Discuția despre problema romanului a antrenat critica literară interbelică, fiindcă romanul e *„genul în care se reflectă mai mult societatea"*. Se pune deci problema ca romanul să aibă *„inserție cu istoria"*, adică personajele trebuie să aibă o stare civilă; conturul interior se reliefează mai pregnant *„prin conturul exterior"*, de aceea lumea epică e o *„suprastructură față de realitatea brută"*. Se fac distincții ale genului față de poezie: *„Romanul are un suprem mesagiu introspectiv pe un plan tridimensional; el e o geometrie în spațiu a sufletului românesc, pe când poezia e o serie de proiecții de suprafețe concurent originale"*. De aceea criticul optează pentru romanul realist: *„Romanul românesc e, prin excelență, social, ilustrează o succesiune de momente din evoluția societății, la care individul se adaptează prin amoralitate, construind categoria psihică şi socială a parvenitului sau, când e învins prin exces de sensibilitate şi individualism pasiv, zugrăveşte categoria opusă a dezadaptatului"*.

Evoluția romanului românesc este văzută în culori nefavorabile: *„Eroul romanului nostru a degenerat în schema unui erou concept în cuprinsul unei psihologii date, scriitorul se refugiază în document, în pitoresc social şi inventar descriptiv, iar când nu e lipsit de fantezie şi lirism, naufragiază în satiră sau efuziune poetică"*. El vede în romanul de analiză forma cea mai înaltă de evoluție: *„Romanul modern respiră prin autonomia categoriei psihice de cea socială, forma lui cea mai înaltă, epopeea prustiană deschide calea romanului pur"*, instrument de adâncire în *„misterul eului uman"*.

7. Constantin Ciopraga — *Personalitatea literaturii române*

Valoarea ca sens de a fi a literaturii a fost înțeleasă în mod diferit de personalitățile, curentele, grupurile literare care i-au marcat evoluția.

În articolul *Introducție,* Mihail Kogălniceanu propunea, pentru generația de la 1848, elementele unei axiologii, bazată pe conceptele de specific național, de militantism social iluminist, de unitate națională, de interpretare romantică a realității, de apreciere obiectivă a creației literare.

Titu Maiorescu, în articolul *Direcția nouă în poezia şi proza română,* propunea criterii clasice în aprecierea valorii, conceptul de universal în sensul asimilării ideilor şi culturii europene, accentuarea specificului național.

Garabet Ibrăileanu definea, în cartea sa *Spiritul critic în cultura românească,* elementele unei axiologii realiste, iar Petre Andrei propunea, în *Filozofia valorii,* o axiologie filosofică. Lucian Blaga, în *Artă şi valoare,* se situa pe linia unei axiologii metafizice, iar Tudor Vianu, în *Introducere în teoria valorilor,* propunea un sistem axiologic.

În general, toţi creatorii au în textul lor încorporat un anumit concept despre valoare. Când eroul lui Eminescu, Hyperion, îi cere Demiurgului: *„Reia-mi al nemuririi nimb / Şi focul din privire / Şi pentru toate dă-mi în schimb / O oră de iubire“*, el exprima o axiologie romantică, unde valoarea este dată de sentiment.

În *Personalitatea literaturii române,* criticul Constantin Ciopraga face un demers axiologic fundamental, arătând evoluţia *de facto* a conceptului de valoare în evoluţia fenomenului literar românesc, *„purtând sensuri ale vieţii“* (p. 59), adică definind o axiologie vie şi nu una teoretică sau de direcţie. Actul critic devine astfel structural, situându-se la punctul de interferenţă al tuturor curentelor, tendinţelor, personalităţilor literaturii române.

Cartea propune o descoperire şi valorificare a nuanţelor şi sensurilor conceptului de valoare şi o definire amplă ca: *„substratul nostru spiritual“* (p. 56), *„configuraţiile psihologice“* (p. 66), *„ideea de specific naţional“* (p. 70), *„amprenta stilistică“* (p. 74), *„principiile etice fundamentale“* (p. 81), *„sensul superior al existenţei“* (p. 80), *„conştiinţa istorică“* (p. 83), *„conceptul de mit“* (p. 87), *„simbolismul universal“* (p. 101), *„modelele din basme“* şi *„iconografia bizantină“* (p. 104), *„arhetipurile folclorice“* (p. 106), *„esenţele“* (p. 107), *„viziunea sincretică“* şi *„poezia intensă“* (p. 114), *„conştiinţa“* (p. 123), *„tehnica romancierului“* (p. 124), *„cunoaşterea şi înţelepciunea“* (p. 137), *„poetul — conştiinţa vie a epocii sale“* (p. 143), *„modelul creativ“* (p. 145, 156), *„conceptele filosofice“* (p. 149), *„metaforele fundamentale“* (p. 152), *„stilul de viaţă“* (p. 161), *„simţul echilibrului, conştiinţa de sine, experienţa multiseculară“* (p. 161), *„lecţia umană“*, *„viaţa“*, *„conştiinţa umană“* (p. 176), *„rafinamentul nuanţelor“*, *„expresia“, „adevărul“, „autenticul“* (p. 186), *„imaginea frumuseţii, potenţată de sensibilitate şi înnobilată de inteligenţă“* (p. 196), *„capacitatea de a releva“* (p. 190), *„aflarea adevărului şi descoperirea armoniilor“* (p. 200), *„coordonatele spiritului creator“* (p. 219), *„mitul“* (p. 219), *„înţelegerea pură“, „calea către idee“* (p. 229), *„integrarea în circuitul valorilor universale“, „conexiunea cu celelalte arte şi moduri de exprimare ale spiritului“* (p. 27), *„stilul fundamental al unei culturi“* (p. 35).

Succesiunea generaţiilor este văzută ca *„un efort spre sinteză“*, *„o aspiraţie a rotundului“*. Sinteza se constituie astfel, treptat, într-o calitate ce

defineşte valoarea. Valoarea o dă adevărul şi aceasta devine nectarul, sensul căutării şi de aceea literatura poartă *„plămada luminii“*. Căutarea şi exprimarea adevărului devin, în *Personalitatea literaturii române,* axul central în jurul căruia roiesc ideile din spaţiul literaturii române şi universale.

8. Mihai Cimpoi — *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*

a) Mihai Cimpoi, născut la 3 septembrie 1942 în comuna Larga, judeţul Hotin, şi-a făcut studiile la Universitatea de Stat din Moldova. A fost redactor la revista *Nistru*, la editurile Cartea Moldovenească şi Literatura Artistică; secretar literar la Teatrul Naţional şi Teatrul Poetic „Al. Mateevici“.

Este critic literar, istoric literar, filosof al culturii, Preşedinte al Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova, membru de onoare al Academiei Române, membru al Uniunii Scriitorilor din România, membru titular al Academiei de Ştiinţe din Republica Moldova, membru al Organizaţiei Mondiale a Scriitorilor.

Este autorul a numeroase cărţi, studii monografice, eseuri: *Disocieri* (1969), *Alte disocieri* (1971), *Cicatricea lui Ulise* (1982), *Întoarcerea la izvoare* (1985), *Creaţia lui Druţă în şcoală* (1986), *Duminica valorilor* (1989), *Basarabia sub steaua exilului* (1994), *Sfinte firi vizionare* (1994), *Lucian Blaga: paradiziaticul, lucifericul, mioriticul* (1997), *Spre un nou Eminescu* (1993), *Căderea în sus a Luceafărului* (1993), *Narcis şi Hyperion* (1994).

b) Cartea sa, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chişinău — 1997, este o imagine a fenomenului literar din această adânc lovită parte a ţării, ca exprimare a permanenţei etnice şi a vigorii cu care scriitorii basarabeni au afirmat conştiinţa naţională.

Prima parte a cărţii, intitulată *Literatura basarabeană: caractere esenţiale*, redă coordonatele unei gândiri axiologice cuprinsă în sintagme ca: *„închidere progresivă“*, *„fixarea strategică în cerc“*, *„homo naturalis“*, *„homo naturaliter cristianus“*, *„dragostea de neam, grai şi moşie“*, *„sentimentul naturii“* şi *„iubirea de ţăran“*, *„Religiozitatea mistică şi caracterul ţărănesc social“*, prin care se definesc trăsăturile, dar şi valorile spiritului în plaiul basarabean.

Exilul basarabean, ca exil interior, ca urmare a procesului de rusificare şi deznaţionalizare, impus de bolşevico-sionişti, consta într-o înstrăinare organizată de spiritualitatea românească de ruperea brutală de orice contacte cu patria. Este un exil în trecut, o nostalgie, o teamă, un instinct de conservare, un refugiu în interior. Dacă exilatul român din diaspora occidentală sau America era un exilat exterior, un „cavaler al resemnării“,

exilatul dintre Prut şi Nistru este „cavaler al rezistenței“, al spiritului, al apărării graiului, fiindcă pentru scriitorul exilat țara este limba (Emil Cioran *Eseuri*: *„nu locuim într-o țară, locuim într-o limbă.“*; *„Asta şi nimic altceva înseamnă patria.”*). Limba este submarinul sau batiscaful, capsula cosmonautului catapultat în spațiu, fiindcă el, exilatul, este rupt de mediul lui spiritual.

Autorul stabileşte diferențele spirituale ale exilului interior de cel exterior de exilatul în propria țară, cotropită de duşmani, şi exilatul în altă țară. Exilatul din alte țări este silit să accepte „dubla identitate“, în timp ce basarabenii au rămas în limitele cunoaşterii culturii naționale. Se disting, potrivit lui Dorin Tudoran, trei tipuri de exil: exilul autoimpus al celor ce continuă să scrie în limba şi pentru țara din care provine (Elena Văcărescu sau Martha Bibescu), exilul forțat în care autorul are o contribuție la dezvoltarea literaturii sau culturii din țara unde trăieşte (ca Vintilă Horia, Eugen Ionescu, Panait Istrati, Mircea Eliade) şi exilul interior pe care l-au practicat scriitorii basarabeni.

În capitolul *Cultură şi literatură. Rădăcini şi coroană*, se trasează liniile directoare, autorii şi contribuțiile importante la edificarea vieții culturale din Basarabia din secolele al XIX-lea şi al XX-lea. Dar, în capitolul următor, *Regalitatea documentului uman*, se arată că documentul uman pe care trebuie să-l aducă literatura, fiindcă scriitorul, rămas în viață, este *„om de poveste“*, cum ar spune Miron Costin. Scrisul care să consemneze adevărul trist dă sens actului narativ „primum movens“, fiindcă realitatea este atât de dură, de neaşteptată încât ficțiunea literară îşi pierde sensul de a fi. Documentarea şi documentul devin „forma mentis“, dar mai ales un mod de a exista, o mărturie, *„un strigăt existențial“*, rezistența, depăşirea *„spaimei de singurătate, de înstrăinare“*.

Cel de al patrulea capitol al primei părți, intitulat *Măreția naturalismului*, arătându-se diferențele dintre *„superbia princiară a romantismului“* şi *„clasicismului“*, dintre *„regalitatea realismului“* şi *„feliile şi episoadele de viață ale naturalismului“*. Se urmăreşte fidelitatea descrierii, documentării, obişnuinței. Accentul cade pe destin, pe dramatic, pe tragic, pe milă față de individul *„strivit de societate sau zdrobit de istorie“*, fiindcă *„Artistul e chemat să vadă, dar n-are dreptul să creeze“*. Această situare pe poziția naturalismului este, de fapt, un realism împins spre verism, fiindcă scriitorul constată că realitatea depăşeşte, prin complexitate, profunzime şi problematică, ficțiunea literară.

Capitolul *Pionieri şi clasici* redă contribuția scriitorilor basarabeni din secolul al XIX-lea la dezvoltarea fenomenului literar românesc: Costache Stamati, Ioan Cantacuzino, Teodor Vârnav, Alexandru Donici, Costache Negruzzi, Alecu Russo, Constantin Stamati-Ciurea, Ioan Sârbu, Bogdan

Petriceicu Hasdeu, Zamfir Rali-Arbore, Dumitru C.Moruzi, Victor Crăsescu, Matei Donici, Gheorghe Păun, Dimitrie Petrino.

Începutul secolului al XX-lea este reprezentat de scriitori ca: Al. Mateevici, Tudose Roman, Leon Donici-Dobronravov, Nusi Tulliu, Sever Zotta, Paul Gore, incluşi în capitolul *Mesianicii începutului de secol XX.*

Ora stelară este titlul, sub care se adună activitatea scriitorilor din perioada interbelică: Constantin Stere, Pan Halippa, Gheorghe Madan, Ion Buzdugan, Sergiu Victor Cujbă, Olga Cruşevan, Liuba Dimitriu, Petru Stati, Lotis Doleuga, Alfred Basarab Tibereanu, Vladimir Cavarnali, Iacob Slavov, Teodor Nencev, Vasile Luţcan, Magda Isanos, Al. Robot, Sergiu Matei Nica, Andrei Ciuruga, Eugeniu Coşeriu, Arcadie Donos, scriitori dintre care unii s-au impus în conştiinţa literară.

Perioada postbelică: Rătăciri dogmatice şi întoarceri la Ithaka este titlul capitolului cel mai plin de probleme, de aceea şi autorul nu mai desfăşoară micromonografic evantaiul scriitorilor, ci atacă problemele cu care s-au confruntat aceştia. Titlurile subcapitolelor sunt edificatoare în acest sens: *Înstrăinare, ruptură, continuitate; Infernul proletcultist; Singuri sub semnul exilului; Vânturile lumii şi focul sacru din vatra proprie; Fenomenul morţii artistului; Generaţia pierdută şi întoarcerea la unelte, Scriitorii perioadei 1955-1965 faţă cu teroarea istoriei; Căutarea de sine a literaturii basarabene; Schimbarea la faţă; Generaţia „ochiului al treilea”; Optzeciştii; Complexele integrării; Melpomene în „cercul strâmt“ basarabean; Drama criticii şi istoriei literare, Interferenţe; Homo folcloricus, Prezenţe basarabene în literatura română postbelică.*

Imaginea care se decantează din lectura cărţii este dramatică, tragică, oglindind zbaterea conştiinţelor scriitorilor basarabeni de a ieşi din „noaptea“ fascismului sovieto-sionist, ascuns sub numele de „comunism“, sub lozincile „internaţionalismului proletar“. Ideea suprarealistă că literatura implică sufletul a fost cel mai profund trăită de scriitorii plaiului basarabean.

79. Consideraţii asupra problemelor eseului românesc

Eseul, ca specie literară creată de Montaigne, în aria literaturii universale, primeşte de la acesta şi numele provenit din lat. *exagium*, din fr. *essai* cu sensul de încercare, exerciţiu, dar de fapt un mod de a expune ideile personale ale autorului în legătură cu subiectul propus.

Dimitrie Cantemir, în *Divanul sau gâlceava înţeleptului cu lumea,* realiza un început pentru eseul românesc, urmând probabil exemplul lui

Leibnitz. Eseul cultivat în Anglia de Fr. Bacon, John Locke, în Germania de Lessing, Schiller şi Goethe, în Franţa de René Descartes *(Discurs asupra metodei)*, Pascal *(Cugetări)*, La Bruyčre *(Caracterele)* a găsit la noi, în Alexandru Odobescu, un realizator subtil şi rafinat, în *Pseudo-Kynegeticos*.

El va fi cultivat în perioada interbelică de Paul Zarifopol, Mihai Ralea, Al. Philippide, Ion Barbu, G. Călinescu, L. Blaga, iar după război de Constantin Noica, Mircea Eliade, Emil Cioran, Petru Comarnescu.

Eseul românesc se caracterizează prin predilecţia pentru speculaţiile filosofice, prin cultivarea elementelor de specific naţional, prin asociaţiile de cultură şi literatură universală, prin fantezie şi asociaţii de idei, prin originalitate şi expresivitate.

79.1. Emil Cioran — *Amurgul gândurilor*

Amurgul gândurilor este un eseu pe tema *fortuna labilis*, alcătuit din mai multe silogisme.

a) Primul silogism este o meditaţie pe tema dorul de a muri, echivalent cu *Mai am un singur dor* sau cu versul *„Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată“* din *Odă (în metru antic)* ale lui Mihail Eminescu. Cioran propune o iniţiere în *eutanasie*, ca o lunecare în moarte, ca şi cum ai face un drum în tine însuţi, echivalent cu versul: *„Pe mine mie redă-mă“*. În acelaşi context de asociere cu Eminescu, versurile *„Pururi tânăr înfăşurat în manta-mi / Ochii mei nălţam la steaua singurătăţii“* devin în eseul lui Cioran: *„Pururi tânăr în amurguri, întremat în sfârşituri, căutând întinderile morţii, fiindcă viaţa nu-i destul de încăpătoare şi încetinindu-ţi răsuflarea ca zgomotul vieţuirii să nu acopere depănările visului final!“*. Aceste meditaţii arată limitele filosofiei, ca şi la Eminescu, şi sunt urmate de concluzia: *„În Dumnezeu nu trebuie văzut mai mult de o terapeutică în contra omului“*. Această falsă concluzie are la bază falsele premise filosofice. Pe premise false nu se poate realiza o concluzie adevărată. De aici şirul de erori: *„Oamenii nu-s decât obiecte“, „Parisul este suspinul arhitectural“* care ascunde *„un apus muzical“*. El însuşi devine *„o salcie ce-şi plânge crengile spre cer“*.

b) Al doilea silogism este pe tema disperării. Lipsa contactului cu Duhul Sfânt îi provoacă disperarea exprimată prin două întrebări-premise: *„Oasele spre cine urlă în văzduh?“,* dar mai ales prin: *„Şi ce chemare spre înec îmi împinge gândurile spre ape moarte?“*. Concluzia are tot forma unei întrebări: *„Dumnezeule! pe ce frânghie să urc spre tine, ca de nepăsarea Ta să-mi sfărâm trup şi suflet?“*. Disperarea este a unsprezecea treaptă a păcatului, ceea ce, ca fiu de preot, ar fi trebuit să ştie Emil Cioran. De aceea acest silogism devine o carte, *Pe culmile disperării,* şi apoi *Tratat de descompunere*, fiindcă treapta a douăsprezecea este sinuciderea, fie ea şi spirituală. Cioran ne comunică dramatica încleştare a sufletului

intelectualului cu moartea, când confundă orgoliul provocat de cunoaştere cu credința, care este drumul spre mântuire.

c) Al treilea silogism are ca temă conceptele de poet şi poezie. Cioran discută problema înstrăinării şi însingurării poetului în special, dar şi a omului în general: *„Oamenii nu trăiesc în ei ci în altceva“, „De aceea au preocupări“*. Numai poetul este *„cu el şi în el“*, fiindcă *„realitatea întreagă respiră prin el“*. Marele secret al poeților este: *„A-ți trăi eul ca universe“*. Nimic nu ucide mai mult poezia lăuntrică şi vagul melodic al inimii *„ca talentul poetic“*. Cea mai egoistă concluzie la aceste premise vine în final: *„Sunt poet prin toate versurile ce nu le-am scris“*. Este aici un adevăr: exprimarea înseamnă dăruirea universului sufletesc semenilor. Acesta este sensul său de a fi. Cioran susține conceptul de antinomie dintre poet şi lume. Poetul este un zgârcit, un avar care-şi păstrează (de fapt îngroapă) talantul, fiindcă îşi face din sine însuşi un chip cioplit, la care se închină.

d) Al patrulea silogism este o meditație pe tema istoriei, ca formă a destinului uman. Istoria şi omul alcătuiesc o antinomie în concepția lui Emil Cioran. Paradoxul îl constituie, în gândirea lui, că atunci când omul îşi va cunoaşte dimensiunea interioară va începe adevărata istorie: *„Când vom vieți cu sentimentul, că în curând omul nu va mai fi om, atunci va începe istoria, adevărata istorie“*. Este deci o istorie a conştiinței de sine, care începe cu o cunoaştere a limitelor *„va respira la marginea lui“*, ca în poezia lui Lucian Blaga *Un om s-apleacă peste margine*, dar când va atinge orizontul absolutului, al conştiinței, istoria se va sfârşi. Credem că Cioran ar fi vrut să atingă nivelul lui Eminescu din versurile: *„Şi unde-ajunge nu-i hotar / Nici ochi spre a cunoaşte“*, adică limita de la care cunoaşterea de sine devine conştiință. Paradoxul continuă, fiindcă el crede, că nu va mai fi în om credința: *„În sufletul omului nu va mai avea loc nici o credință“*, fiindcă Cioran nu înțelege că, de fapt, credința este prima parte a scării, de unde începe Legea Iubirii: *„Căci Dumnezeu este iubire“*. De fapt, credința este Calea, nădejdea este Adevărul şi iubirea este Viața din versetul: *„Eu sunt Calea, Adevărul şi Viața“*. Credința este calea spre Dumnezeu, este destinul pe care-l primim la botez o dată cu numele. Schimbarea credinței, schimbarea numelui atrag după sine şi schimbarea destinului.

e) Al cincilea silogism este dat de teamă ca stare de spirit, care-i obsedează ființa. Şi acest silogism are în el un paradox, fiindcă în timp ce se roagă lui Dumnezeu: *„Doamne! dezleagă-mă de mine, că de miresmele şi miasmele lumii m-am dezlegat demult“,* rosteşte blasfemii. Este un orgoliu care-l determină *„să-L facă pe Dumnezeu Moşneag neputincios“* şi, ca Arghezi, să creadă că *„filosoful posedă întreaga cunoaştere“*, ajungând pe o poziție paradoxală: *„Dumnezeu este modul cel mai favorabil de a ne*

dispensa de viaţă". Este un mod de ambiguizare a gândirii, care exprimă în esenţă căderea: *„Voit-am să mă bizui pe Tine şi-am căzut"*.

f) Eseul *Amurgul gândurilor* ridică problema intelectualului, care, asemeni Prinţului din Levant, intră în codrul lumii, ca în poezia *Mistreţul cu colţi de argint* a lui Ştefan Augustin Doinaş, şi este pândit de principiul răului ascuns în mod simbolic în actul cunoaşterii. Emil Cioran preia din filosofia occidentală principiul liberului arbitru şi rătăceşte, ca şi Mircea Eliade, de la calea regală a ortodoxiei. Se rupe de plaiul românesc, de trunchiul neamului şi devine o frunză, fiindcă nu aduce nici un rod; trăieşte gândurile ispititoare şi înşelătoare pierzătoare de suflet.

Trei voinţe lucrează în om: voia lui Dumnezeu, voia proprie şi voia duhului rău. Cioran, egoist, se desparte de voia lui Dumnezeu şi caută orgolios să arate voia proprie, refuză să dăruiască poezia din el, partea cea bună. Refuză să împlinească versetul: *„Cel ce vrea să-Mi urmeze Mie să-şi ia crucea sa şi să se lepede de sine"*, adică să elimine voia proprie şi să facă voia lui Dumnezeu, să-L iubească şi să-L slujească pe Dumnezeu.

Cioran este un egotist, care-şi ascunde mărgăritarul preţios al credinţei strămoşeşti, îşi îngroapă talantul ca o slugă nevrednică. Intelectualul, care l-a pierdut pe Dumnezeu, este un ratat, un învins, fiindcă a pierdut războiul gândurilor. De aceea Cioran, orb, se întreabă: *„Şi verdele putred al ochilor spre ce se mai deschide, când sângele a orbit?"*, de aceea viaţa lui îşi pierde sensul: *„Când mintea s-a oprit, de ce mai bate inima?"*, de aceea lumea i se pare fără sens: *„Şi văzduhul de ce-mi apasă mâhnirea grăbită înspre nimic?"*. Fiindcă egoistul este un nimic, el nu aduce nici o roadă lui Dumnezeu şi *„copacul care nu aduce nici o roadă se taie şi-n foc se aruncă"*.

79.2. Paul Zarifopol — *Clasicii*

Clasicii sunt un criteriu al calităţii, *„o proptea folositoare pentru opiniile literare şi artistice"*, un model pe care l-au urmat şi modernii, formând *„două puncte de spijin"* în aprecierea operei literare. Tema este deci o discuţie despre clasic şi modern, ca o opţiune fundamentală estetică a generaţiei.

Gustul grupului social, la care aderă o persoană *„pentru clasici ori pentru moderni"*, este urmat *„cu o îndărătnicie surprinzătoare",* fiindcă ambiţia consecvenţei este *„o putere mare şi oarbă, chiar în lucrurile literare şi artistice"*.

Poziţia estetică impresionistă a criticului rezultă din faptul că el consideră factorul social ca fiind determinant al gustului estetic: *„Cetăţenii dintr-un anumit timp şi loc au cam aceleaşi trebuinţe estetice şi acelaşi gust. Depărtarea în timp şi deosebirea de dezvoltare istorică sunt obstacole mari în calea înţelegerii"*. Este un alt mod de a exprima poziţia lui E.

Lovinescu cu teoria imitației. De aceea argumentează în acelaşi mod, adică prin teoria mutației valorilor estetice a lui Eugen Lovinescu. El arată că opere celebre din literatura universală nu mai pot fi receptate de cititorul contemporan şi dă exemple din Sofocle, Corneille, Schiller, care, fără sprijinul criticilor literari, ar fi greu de receptat. Este criticată subtil *„Veşnica tinereţe a eternelor modele“*, pe care nu le poate salva o frază *„ineptă ieşită din minți strâmbe şi leneşe“*. Paul Zarifopol nu înțelege valoarea modelelor.

În esență, Paul Zarifopol atacă estetica clasicistă, care are criterii precise de valoare, spre a impune prin estetica şi critica impresionistă nonvalorile.

79.3. Constantin Noica — *Creație şi frumos în rostirea românească*

a) *Despre o nouă comoară a limbilor* este capitolul care precede discuția despre dor. Noica distinge în formele gândirii şi expresiei lui Eminescu funcția tranzitivă a limbii, ca *„o comoară a gândirii omeneşti în genere“* sau *„partea traductibilă“* şi funcția conotativă, *„partea de la moşi-strămoşi“*, adică partea netraductibilă. El nu cunoaşte zestrea spirituală străveche, miturile, credințele, eresurile, cutumele şi nu le distinge în textul lui Eminescu.

Compară cuvântul cu *„un arbore, cu o făptură specifică“* şi consideră că *„esențiale omului îi sunt nuanțele“*. Cuvintele cu bogăție de sensuri sau cu sensuri greu traductibile sunt aşadar vechi. El consideră că *„nu cuvintele vechi interesează, ci înțelesurile lor, nu ele ca atare, ci lecția lor“*. Cuvintele oglindesc *„o devenire petrecută în gând“* sau, altfel spus, cuvântul este teritoriul, pe care se operează nivelul de gândire creativă al autorului. Atitudinea lui Noica este *„de a recomanda ca omul culturii“* să facă efortul, ca *„toate cuvintele vechi“* să fie complete, adică să păstreze tezaurul limbii în fața vremilor cumplite a mistificatorilor culturii şi limbii. Autorul se referă la nivelul expresiv al creativității.

b) *Introducere la dor* este o subtilă discuție despre conceptul de specific național, aplicată pe cuvântul **dor**, care defineşte un sentiment unic, specific românilor. Autorul face, de fapt, o discuție despre teoria câmpului semantic al cuvântului, aplicat pe cuvântul **dor,** discutând nivelurile, sensurile, valorile, contopirile, compunerile, raporturile pe care le exprimă. Pentru Noica, cuvântul **dor** are ceva de *„prototip“*, este *„întreg fără parte“*, o *„alcătuire nealcătuită“*. În el s-a contopit durerea cu plăcerea, de aceea îl defineşte prin *„plăcere de durere“*, *„căutare de negăsire“*. El, cuvântul **dor**, arată felul în care realizăm noi, românii, o sinteză specifică *„prin contopire şi nu prin compunere“*. Noica nu înțelege că afectul uneşte, iar conceptul separă.

Constantin Noica distinge în interiorul cuvintelor o zonă pe care o numeşte *„de dor“*, definind zona afectivă din interiorul cuvântului ca formă poetică, de a sugera, de a intui categoriile subconştientului din structura cuvântului.

Cuvântul este *„o realitate vie, o făptură mai deosebită a limbii“*, care poartă *„ceva nerostit în spusa auzită“*, sugerând *„teoria câmpurilor şi distinge câmpuri logice“*, *„câmpuri semantice“*, *„câmp cu sens de orizont“*. Este o intuiție a sistemelor categoriilor interioare ale cuvintului. Termenul *„zonă de dor“* ar sugera o durere, fiindcă este vorba despre *„durerea cuvântului de a fi şi de a nu fi cuvânt adevărat“*. Există o anumită *„nedeterminare“,* dar de fapt un nivel de ambiguitate, pe care oricât l-am risipi nu se sfârşeşte. Se poate face o paralelă între cuvânt şi om, fiindcă şi omul este o *„ființă purtătoare de orizont“*. De aceea cuvintele, ca şi oamenii, *„sunt ştiutoare şi neştiutoare, sigure dar şi tare aproximative“*, fiindcă ele dau caracterul de organism viu limbii. Constantin Noica caută să intuiască, ceea ce noi am dezvoltat la începutul acestei cărți, adică structurile eului în interiorul cuvântului.

79.4. Mihai Ralea — *Tudor Arghezi*

Este un comentariu asupra volumului *Cuvinte potrivite* al lui Tudor Arghezi, realizat de pe pozițiile criticii impresioniste: *„o impresie se ridică deasupra celorlalte: amestecul de sublim şi stângăcie, de măreț şi mizerabil, de perfecție şi ratare“*. Impresiile lui Mihai Ralea nu sunt argumentate cu exemple din textele lui Tudor Arghezi, ci sunt doar nişte generalități pentru o impresie totalizatoare: *„Imaginea artei grandioase, atingând simbolul sau mirajul, aici delicată şi miniaturistă, nuanțată până la vecinătatea subtilității, epitete riguroase, adânc caracteristice, imagini pline de gândire prescurtată, sugestii insinuante, care se strecoară pe furiş în suflet şi în tot corpul, transformă tot ritmul visurilor şi-l umple de muzică de atmosferă, potrivită exact sensului, fără să-l clarifice complet, căci i-ar împrăştia farmecul...“*.

Scopul acestor afirmații vagi, fără acoperire în exemple concrete din text, este de a alcătui pseudopremisele unui silogism de tip impresionist pentru o concluzie impresionistă totalizatoare: *„Din toată producția literară a d-lui Arghezi reiese aceeaşi impresie: o mare energie sufletească lipsită de facilitatea de exprimare“*.

Această falsă concluzie stă într-un raport antinomic cu o altă concluzie enunțată în acelaşi articol: *„După cum ne spune undeva poetul, sufletul său e o criptă, în care n-a mai rămas decât scrum“*.

Aceeaşi bizară contradicție o găsim tot în cuprinsul articolului. La început, autorul vorbeşte despre o tensiune interioară violentă, explozivă a textului: *„Când e vorba însă şi de temperamente bogate, adânci ori*

viguroase, pline de energie, de neastâmpăr sufletesc, atunci imposibilitatea exprimării duce la comprimare. Dar expresia comprimării excesive e explozia”.

În mod firesc, cititorul se aşteaptă la o exprimare a cauzelor, care duc la această stare de tensiune explozivă, dar, paradoxal, Mihai Ralea ne comunică exact contrariul, dovedind lipsă de claritate, de consistenţă şi de adevăr a criticii impresioniste. Impresia nu este obiectivă, ci subiectivă, nelogică: *„Sentimentul, iubirea, înduioşarea s-au consumat, s-au topit de arşiţa internă. Sufletul e secătuit de forţele vii ale dragostei. Emoţia proaspătă a murit. Nu mai rămâne decât inteligenţa”*

Imaginea interioară a sufletului poetului este, după părerea lui Mihai Ralea, simbolistă, decadentă, bacoviană: *„în general o viziune tristă, decadentă, o viziune de toamnă, de furtună, de sterilitate, de groază, de ciocnire apocaliptică, de frământare şi neputinţă”*.

Această ardere interioară este, după opinia criticului, trăsătura evoluţiei eului arghezian: *„energia înăbuşită arde, usucă pe dinăuntru. După ce a zvârlit lava, vulcanul stins nu mai are decât cenuşă”*.

Afirmaţiile criticului sunt în continuare un atac direct la condiţia de poet a lui Tudor Arghezi: *„Sursa e direct cerebrală. Cu multă bunăvoinţă abia am putea descoperi ici şi colo câte un crâmpei de sentiment, câte-o slăbiciune emotivă“*, fiindcă autorul e *„departe de orice înduioşare“* şi *,,mai apoi găsim mai degrabă ironia rece“*.

Lipsa sentimentului religios, a evlaviei şi pietăţii creştine este remarcată de critic şi consemnată prin: *„Imaginea sa despre lume este a unui păgân înfricoşat“, „Psalmii săi sunt dezolaţi, dar reci. Sufletul lor caută mântuirea, dar e uscat, nu mai iubeşte“, „Strigătul lor e tocmai neputinţa credinţei“*.

Autorul remarcă însă apropierea lui Tudor Arghezi de Baudelaire, de unde poezii ca: *Satan*, unde *„se transmite senzaţia vie a demonului“*, *Vraciul*, unde este descrisă averea şi sufletul vrăjitorului, *Blestemul*, unde veninul lăuntric clocoteşte ca un cazan de smoală şi devorează sufletul lui Tudor Arghezi.

Preocupările pentru expresie determină o retorică verbală: *„Îi lipseşte sentimentul spontan, direct, idilic“,* adică poezia: *„Natura e văzută prin artă şi nu invers“*.

79.5. Alexandru Husar — *Ideea europeană*

Ideea europeană reprezintă punctul de sinteză al eseului românesc, este prototipul pe care au căutat să-l atingă ceilalţi cărturari de până la el. Este o carte de referinţă a culturii noastre europene, care aduce imaginea mişcării şi apartenenţa spiritului românesc în coordonatele spiritului european. Acest spirit european este sintetizat de Nichifor Crainic: *„Legaţi de Occident prin*

ideea latinității, suntem legați de Orient prin credință", iar mai apoi: *„Latinitatea e calea prin care primim. Calea prin care pulsul Europei zvâcneşte în sângele nostru. Ortodoxia e calea prin care dăruim."* (*Gândirea*, nr. 1, 1924).

De aceea, cei de la revista *Gândirea* susțineau că: *„Ortodoxia este un dat fundamental al sufletului românesc"*. Ei se ridicau împotriva *„anexării unei literaturi europene"* a literaturii noastre, împotriva modernismului balcanizat, *„dadaismului defunct"*, *„mişcărilor hilariante"*, *„în care unii văd expresia cea mai desăvârşită a europenismului, ci pentru a ridica real curba eului nostru, pentru a valorifica însuşirile, posibilitățile noastre specifice, pentru a ne încadra contemporaneității cu aportul nostru național, nu cu imitații"*.

Eugen Lovinescu, în *Istoria civilizației,* se ridica împotriva transplantării formulelor europene de civilizație în mod mecanic şi distructiv pentru cultura națională, aşa cum fac *„intelectualii de azi"*, care reeditează pe plan mental *„franțuzomania de odinioară"*.

Titlul cărții este dat de titlul revistei *Ideea europeană,* revistă democratică destinată cunoaşterii raporturilor *„dintre cultura românească şi cultura europeană"*, care apare din 1919, sub conducerea lui C. Rădulescu Motru. Revista îşi propunea să devină cu timpul un adevărat organ al întregii noastre pături intelectuale *„pentru a duce la bun sfârşit încercarea de europenizare a spiritului nostru public"*. Revista susținea că *„idealurile noastre nu pot fi altele decât cele ale Europei, că noua configurație şi noile raporturi politice din Europa centrală ne impun o mentalitate de popor mare, o mentalitate europeană"*.

Sensul termenului de europenizare este definit foarte bine de *Gândirea* (nr. 1-2, p. 22): *„Popoarele s-ar putea iubi, căutând să se înțeleagă şi se vor putea înțelege, căutând să se cunoască direct. E un alt drum decât acela al uniformismului orb şi surd, rod al unei utopii simplificatoare. E înălțarea spiritului, de felurimi convergente, spre ceea ce se va putea numi conştiința europeană..."*.

Cel mai important punct de vedere este afirmat de G. Ibrăileanu la *Viața românească* (*Scrieri alese,* 1971, p. 389), arătând că: *„un popor poate să împrumute forme politice şi sociale de la alte popoare mai civilizate, dar artă şi literatură – nu"*. Elementele de civilizație *„nu țin de suflet, ci de inteligență, dar arta şi literatura țin numai de suflet"*, iar *„sufletul lui nu se poate nici transmite, nici împrumuta"*. De aceea el arată că imitarea formelor şi modelelor estetice franțuzeşti duce la realizarea unei literaturi franceze în limba română, de proastă calitate. Literatura română trebuie să dea în armonia culturii europene răsunetul *„sufletului nostru"*. Pledând pentru un contact permanent cu Occidentul, revista *Viața*

românească a apărat cu energie specificul național în cultură, adică vocația europeană din perspectivă națională. Asimilarea culturii universale trebuie înțeleasă, aşa cum au făcut-o Mihail Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu, în sensul sporirii forțelor creatoare autohtone. *„Noi nu trebuie să uităm că ne găsim geografic în Orient şi deținem adevărul lumii răsăritene, de aceea trebuie să rămânem noi înşine, să fim ceea ce suntem prin moştenirea de care ne-am învrednicit“*, spunea Nechifor Crainic. O cultură reală, proprie, o literatură națională nu se poate dezvolta organic decât în aceste condiții ale pământului şi ale duhului nostru. Adoptarea unui spirit occidental, descris de Oswald Spengler în agonie, însemna negația unui destin propriu românesc, adică viu, aşa cum l-a demonstrat de două milenii.

Poziția *Vieții româneşti,* exprimată de Mihai Ralea, are înțelepciunea de a demonstra că sufletul românesc este *„o simbioză echilibrată între cele două mari spații spirituale“* (Z. Ornea *Tradiționalism şi modernitate în deceniul al treilea,* Buc., 1961, p. 42), fiindcă aşa cum arăta C. Rădulescu Motru în *Personalismul energetic: „Cultura europeană este rezultanta ideală a diferitelor culturi naționale“*. Autorul discută distincția pe care o făcea Mihai Ralea între specificul național în planul culturii şi europenizarea în planul civilizației (*Viața românească* nr. 1-3, 1930, p. 190): *„Am susținut specificul național numai în artă. În toate celelalte domenii, de la ştiință până la politică, credem că apropierea strânsă de Apus ne va ajuta în progresul nostru“*. Credem că ideea este în vigoare pentru situația actuală a dezvoltării fenomenului literar.

Cartea *Ideea europeană* de Alexandru Husar ne aduce nu numai o informație de o bogăție rară, dar şi orientarea fundamentală a fenomenului literar şi cultural, modul în care trebuie să abordăm relația dintre fenomenul românesc şi cel universal, în condițiile social-istorice contemporane.

79.6. Nichifor Crainic — *Nostalgia paradisului*

Nostalgia paradisului are ca temă principiul creării lumii şi a omului de către Dumnezeu. Ideea textului, enunțată de la început, este mult discutata libertate a omului sau principiul liberului arbitru. Dumnezeu l-a creat pe om liber, fiindcă *„dacă ar fi lecuit păcatul suprimând libertatea omului, aceasta ar fi însemnat o nouă desfigurare a lumii“*. Ba, mai mult, noi credem că Dumnezeu, ca orice părinte, trebuie iubit, cinstit, slăvit şi slujit, idee care apare clar în porunca: *„Să cinsteşti pe tatăl tău şi pe mama ta“*, dar mai ales: *„Să iubeşti pe Domnul Dumnezeul tău“*. Părinții cei lumeşti sunt un dar dumnezeiesc pentru creştinii adevărați, părinții cei cereşti sunt un dar pentru cei născuți a doua oară, adică în Duhul Sfânt, iar păstorul sufletesc (profetul, preotul, profesorul, poetul) îi aduce omului darul de a înțelege că Iisus Hristos a dat omului acest dar îndoit *„de a-l ridica dintr-o dată deasupra universului pentru a-i pătrunde înțelesul din perspectiva*

gândirii divine" (p. 7). De aceea creația există mai întâi în această *„elită spirituală a fiecărui neam, ochii de foc, prin care spiritul colectiv priveşte veşnicia în faţă şi braţele prin care vrea s-o cucerească. Munţii au piscuri către cer, mările aburi, neamurile au sfinţii credinţei şi geniile culturii"* (p. 70). Valoarea acestui citat o validăm în acestă carte.

Nichifor Crainic ne dă cea mai profundă definiție a geniului: *„dacă tot omul poartă în spirit chipul lui Dumnezeu, gradul natural cel mai înalt al acestui chip e geniul, precum sfântul e gradul cel mai înalt de asemănare morală"* (p. 28).

„În acest context, sensul culturii, al literaturii, dar mai ales al poeziei este să stabilească un raport simbolic cu înălțimea transcendentă, dar un raport exprimat de puterile proprii ale neamului respectiv. Cine nu are o cultură națională, dovedeşte incapacitatea de a-şi crea acest raport propriu. De aceea proprietatea unei culturi o întipăreşte procesul creației. Elita producătoare de bunuri spirituale constituie justificarea naturală, pe care popoarele o aduc în fața eternității" (p. 29). *„Poetul este geniul, care e prin excelență chipul lui Dumnezeu în această lume a păcatului şi a morții, îndeplineşte parcă o solie cerească de a ne aminti prin plăsmuirile, pe care le împinge către perfecțiune, culmile pierdute cândva de om şi de a ne reaprinde în inimă nostalgia lor"* (p. 30). Acestei definiții a geniului îi răspund prin creațiile lor Mihail Eminescu, Ion Barbu, Vasile Voiculescu, Lucian Blaga, Nichifor Crainic, Alexandru Macedonski, George Coşbuc, Octavian Goga, Nichita Stănescu, Emilian de la Neamț.

Spiritul creator al omului este prezent încă de la crearea lui de către Dumnezeu. Nichifor Crainic argumentează acest lucru prin faptul că Adam, din porunca lui Dumnezeu, pune nume viețuitoarelor pământului. Numele este destinul, deci îi acordă o dimensiune fundamentală a creatorului. Căzut din condiția sa paradisiacă, Adam este învățat să se îmbrace, Noe să construiască corabia, Moise să facă altar de jertfă, să conducă, Solomon şi David să facă templul din Ierusalim. De aceea cultul religios generează cultura, arată Nicolae Berdiaev, dar o afirmă indienii, o justifică întreaga cultură europeană sedimentată în monumente, muzee, biblioteci. Cultura de valoare este o împlinire a cuvintelor Sfântului apostol Petru: *„Dacă vorbeşte cineva, cuvintele lui să fie ca ale lui Dumnezeu, dacă slujeşte cineva, slujba lui să fie ca din puterea, pe care o dă Dumnezeu, pentru ca întru toate Dumnezeu să se mărească prin Iisus Hristos"*. *Legea Iubirii,* psaltirea românească de la Neamț, este o împlinire deplină a acestui citat.

De aceea *„cultura creştină e posibilă când această libertate haotică se lasă de bunăvoie cristalizată de puterea harului dumnezeiesc"*, fiindcă puterea de a crea vine de la Creator, care-i lasă omului o adâncă şi insondabilă libertate, aşa cum o exprimă ortodoxia. Întregul cult creştin în

general şi ortodox în special este o împletire de artă: arhitectură, pictură, muzică, poezie, costume, sculptură şi prelucrarea metalelor preţioase. Cultura nu are un scop în sine abstract, ci este o creaţie a creaţiunii, care-l slăveşte pe Dumnezeu: *„Aproape întreaga cultură a Europei de un mileniu şi jumătate este o iradiere a Bisericii lui Hristos. De aceea geniul aduce limita de sus a puterii omeneşti şi sfinţenia, care reprezintă consacrarea lui cu foc din cer. Arta este profetică. Chiar formele culturii proletare, ateiste, comuniste sunt bufonerii ridicole, demente ale unor modele instituite de cultura creştină. Toată arta greacă, orientală, păgână este izvorâtă din concepţiile religioase ale popoarelor, din mitologia lor."*

Titlul cărţii sugerează două creaţii poetice creştine, pe care le discută Nichifor Crainic: *Paradisul pierdut* al lui Milton şi *Divina comedie* a lui Dante Alighieri. Eseul relevă apoi creaţii fundamentale din muzică, artă, care este o preamărire a lui Dumnezeu. De aceea *„aceste muzee arată ca nişte biserici fără altare"*, în care *„sublima liturghie a artei arde în cadre"*. Tot astfel *Missa solemnis* a lui Beethoven este o laudă sublimă, care exprimă pe deplin profetismul artei, ca şi psalmii lui David: *„capodoperele artei universale poartă un nimb religios"*. Arta reflectă viaţa sufletelor: *„Dacă le retragi Tu răsuflarea, ele mor şi se întorc iarăşi în pulbere, dacă le trimiţi din nou Duhul Tău, ele din nou se creează şi primeneşti faţa pământului"*. Viaţa sufletului românesc în acest sens o găsim în cartea *Curcubeul Slavei* a lui Emilian de la Neamţ.

80. Specificul naţional — cheie de pătrundere în literatura universală

a) Problema raportului dintre specificul naţional şi literatura universală a fost discutată cel mai competent de Alexandru Husar în *Ideea europeană,* de Nestor Vornicescu în *Primele scrieri patristice în literatura română,* de Constantin Ciopraga în *Personalitatea literaturii române,* de Romulus Vulcănescu în *Mitologia română,* de Nechifor Crainic în *Nostalgia paradisului,* de Garabet Ibrăileanu şi alţi critici literari

Materializarea acestor discuţii şi justificarea lor constau în faptul că toţi scriitorii români, aflaţi pe lista UNESCO ca aparţinând literaturii universale, au acest profund specific naţional.

Mihail Eminescu realizează o sinteză între cultura străveche, miturile, eresurile, tradiţiile, modelele de viaţă spirituală autohtone şi gândirea, literatura, ideile puse în circulaţie de cultura europeană, dar şi orientală. În aria literaturii universale, el este ultimul mare poet romantic din Europa, cum îl defineşte critica literară românească, sau cel mai mare poet romantic,

cum îl definesc unii critici străini. El exprimă prin creația sa punctul cel mai înalt de realizare al programului estetic romantic. Nu există în aria literaturii universale un erou romantic, care să ajungă până la Dumnezeu, ca Hyperion din poemul *Luceafărul,* care să schimbe şapte ipostaze, să fie actant al conştiinţei universale, care să ofere nemurirea pentru o oră de iubire, adică să aducă punctul cel mai înalt al axiologiei romantice. Nu există un poem romantic, care să exprime la acest nivel structura afectivă, excepționalitatea eroilor şi întâmplărilor, mitologia autohtonă, evaziunea, fantasticul, originalitatea. El are un univers poetic şi un timbru unic. De aceea este considerat ultimul poet romantic din literatura universală.

Ion Creangă îmbogățește literatura română şi universală cu tezaurul culturii populare: basmul, datinile, tradițiile, modelele arhaice, expresivitatea graiului popular, originalitatea culturii şi literaturii noastre, umorul, concepția despre lume şi viață a poporului român, sinteza de realism, romantism şi clasicism.

I. L. Caragiale aduce în aria literaturii universale un punct maxim al realismului prin profunzimea spiritului critic, prin modelele specifice de viață europeană transplantate într-un mediu balcanic, oriental, prin subtila sinteză între realism, clasicism şi romantism, prin capacitatea de a construi caractere, oamenii vii, unici. El prefigurează teatrul absurdului, pe care-l va aduce Eugen Ionescu în aria literaturii universale; contribuie la dezvoltarea genului scurt.

Mihail Sadoveanu este un scriitor reprezentativ şi de specific național prin datinile, tradițiile, istoria, modelele de viață arhaică, limbajul expresiv popular, prototipurile umane ale spațiului carpato-dunărean, miturile autohtone. În aria literaturii naționale şi europene el reprezintă dimensiunea realismului liric şi romanul istoric.

Lucian Blaga este un reprezentant al liniei poeziei noastre de specific național, precum şi unul din cei mai reprezentativi scriitori expresionişti din aria literaturii universale. El aduce o lirică filosofică, de cunoaştere într-o manieră expresionistă atât de profundă, încât este unul dintre cei mai importanți scriitori ai programului estetic expresionist, atât în poezie cât şi în dramaturgie. El reconstituie vatra mitică autohtonă, revitalizează mitul şi dă o replică prin creație lui Oswald Spengler. El are un univers propriu şi un timbru unic. Prin poezia lui, arta universală, care începe de la mit, se întoarce la mit.

George Bacovia a devenit unul dintre cei mai semnificativi poeți simboliști din aria literaturii naționale, dar şi universale. Aduce un univers propriu şi un timbru unic, care-i păstrează profunda originalitate chiar şi în traducere, datorită simplității şi armoniei versurilor sale. Aduce o dimensiune nouă specificului național prin viața oraşelor.

Ion Barbu realizează o dimensiune balcanică a specificului național, o sinteză estetică în planul literaturii universale. El reprezintă în aria culturii şi literaturii europene momentul când arta, care a început de la geometrie, se întoarce la geometrie, prin Constantin Brâncuşi în sculptură, prin cubişti în pictură, prin André Breton în poezie. Imaginarul său simbolic, cristalizat geometric, arhetipal, universul său poetic şi timbrul extrem de original îi aduc această recunoaştere universală.

Mateiu Caragiale aduce un specific național de factură balcanică, o proză realistă de factură barocă. Aduce un univers balcanic, cu tipuri umane caracteristice, cu o problematică de factură expresionistă.

În jurul acestor opt scriitori români, recunoscuți de conştiința critică universală ca aducând o contribuție esențială la îmbogățirea patrimoniului literaturii europene şi universale, se găseşte un roi de alte personalități de mare autoritate, a căror valoare este recunoscută şi penetrată în aria culturii europene.

b) În primele secole ale formării poporului român avem pe sfinții Ioan Cassian, Niceta Remesianul, Dionisie Exiguul, care aduc coordonata ortodoxă a specificului național, dar şi o trăsătură a valorii, a integrării în spațiul creştin al literaturii şi culturii universale, contribuție arătată deplin de Nestor Vornicescu în cartea *Primele scrieri patristice în literatura română.* Prin ei, cultura şi literatura română începe de la cel mai înalt nivel creativ, adică de la sacru.

Vor urma Dimitrie Cantemir, spătarul Nicolae Milescu, Nicolaus Olahus, a căror contribuție la dezvoltarea umanismului şi renaşterii româneşti am subliniat-o ca fiind deosebit de importantă.

Vasile Alecsandri deschide în aria literaturii naționale seria poeților de specific național, dar dobândeşte, prin *Cântecul gintei latine,* şi o recunoaştere europeană.

Elena Văcărescu publică în limba franceză, dobândeşte premii ale Academiei franceze, dar are şi o puternică dorință de a afirma specificul național prin volumele: *Rapsodul Dâmboviței, Grădina dorului, În auriul înserării, Nopți orientale, Hoinari în țara zânelor.*

Panait Istrati scrie în limba română, dar şi în limba franceză. Are în romanele sale un mod de a exprima specificul oriental, balcanic, al spațiului dunărean prin *Kira Kiralina, Haiducii, Ciulinii Bărăganului, Codin.*

Martha Bibescu, deşi trăieşte mult peste hotare, cultivă vibrația pentru modelele de viață spirituală românească, aşa cum le găsim în romanul *Izvor, țara sălciilor,* prefățat elogios de Mihail Sadoveanu pentru farmecul folcloric şi stilul, care s-au păstrat în traducerile din Anglia, Statele Unite şi Spania. A fost primită în Academia Belgiei.

Peter Neagoe care, deşi scrie în limba engleză, aduce imagini din ţară în nuvelele şi romanele sale *Iată inima mea, Timp de neuitat, Soare de Paşti, Vifor,* în care eroii, întâmplările, specificul naţional sunt prezente. Subiectele sale sunt luate din patria spiritului românesc. S-a impus între marii scriitori ai Americii.

Eugen Ionescu este unul dintre scriitorii români, care are toate şansele să fie intodus în rândul scriitorilor de literatură universală. A fost unul dintre creatorii teatrului absurdului, membru al Academiei franceze. El continuă linia dramaturgiei lui I. L. Caragiale. În cărţile sale *Elegii pentru fiinţele mici, Nu, Note şi contranote,* el se dovedeşte a fi nu numai un mare dramaturg, dar şi un fin poet, eseist şi om de cultură. De aceea i-am acordat un spaţiu important în această carte.

Vintilă Horia realizează, în romanul *Dumnezeu s-a născut în exil,* o imagine a poetului Ovidiu, care, exilat la Tomis, descoperă universalitatea condiţiei umane şi importanţa vieţii trăită pentru suflet. O parte din romanele sale, *Omul din neguri, Acolo şi stelele ard,* sunt scrise în limba română. A primit mari premii internaţionale.

Emil Cioran este un scriitor profund original, excelând prin eseurile sale: *Pe culmile disperării, Lacrimi şi sfinţi, Schimbarea la faţă a României, Amurgul gândurilor, Tratat de descompunere, Silogismele amărăciunii, Singurătate şi destin.* Ele sunt construite pe o permanentă suferinţă şi luptă a sufletului spre a se desprinde de spiritul demonic şi de a se apropia de Dumnezeu sau, altfel spus, sunt meditaţii pe tema kenozei şi teonozei. Cunoscut şi ca scriitor de limbă franceză, Emil Cioran reuşeşte să se comunice pe sine şi universul său interior.

Mircea Eliade este o personalitate fascinantă, care se exprimă prin eseuri, romane, tratate de istoria religiilor, nuvele, povestiri, memorii. Din cărţile sale care reflectă specificul naţional menţionăm: *Noaptea de Sânziene, Şarpele, Pe strada Mântuleasa, În curte la Dionis, La ţigănci, Domnişoara Cristina,* în care avem o dezvoltare unică a prozei fantastice, a eresurilor, practicilor magice. În *Comentarii la legenda Meşterului Manole, De la Zamolxis la Gingis Khan,* el aduce, sub forma unor eseuri, discutarea celor două balade populare şi a problemelor de specific naţional pe care le ridică. Alte romane ca *Maitreyi, Nuntă în cer* aduc elemente de specific oriental. Cărţile sale *Yoga, Tratat de istoria religiilor, Istoria credinţelor şi ideilor religioase* îi creează un prestigiu internaţional. A fost membru al Academiilor din America, Anglia, Belgia, Austria. A primit unele premii internaţionale. A primit titlul de *Doctor Honoris Causa* de la multe universităţi de prestigiu.

c) Problema specificului național implică o discutare a temelor, motivelor, miturilor, modelelor preluate de literatura cultă din tezaurul tradiției populare.

Mitologia românească, exprimată sintetic în cartea lui Romulus Vulcănescu, devine o tematică prezentă în creația scriitorilor Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, George Coşbuc, Octavian Goga, Lucian Blaga, Ion Barbu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Vasile Voiculescu, Mircea Eliade. Acesta din urmă afirma că *„literatura este fiica mitologiei"*. Se cuvine aici să dăm o definiție a mitului. Mitul este perceput de majoritatea oamenilor de cultură ca fiind o imagine, o exprimare artistică a unei realități, aparținând sacrului sau supranaturalului. Dacă această persoană sacră, ideală, supranaturală sau acest eveniment sacru ideal supranatural este reflectat de o conştiință profană, avem o artă profană. Dacă sunt expresia unei conştiințe păgâne, ateiste, avem o artă păgână, ateistă, chiar dacă tema sau motivul este creştin. Aceasta justifică deplin punctul nostru de vedere în legătură cu Tudor Arghezi, Emil Cioran, Lucian Blaga, Mihail Eminescu, Mihail Sadoveanu, Vasile Voiculescu, Mircea Eliade şi alți scriitori.

Mitul **Cerul Tată** îl găsim în formă directă la Mihail Eminescu, menționat ca părinte al Luceafărului, sau sub forma bradului cosmic la Vasile Alecsandri în poezia *Bradul*, la B. P. Hasdeu în poezia *Bradul*, sugerat în balada populară *Mioriţa* şi în basmele populare, în obiceiurile de sărbătoare de la Crăciun, Moşi, Nuntă.

Mitul **Pământul-Mumă** este prezent la Liviu Rebreanu în romanul *Ion*, la Lucian Blaga în poezia *Noi şi pământul*, la Mihail Eminescu în elegia *Mai am un singur dor*, în balada *Mioriţa* sub forma măicuței bătrâne, în romanul *Baltagul* de M. Sadoveanu, în drama *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu.

Mitul **Sfântul Soare** este sugerat la Vasile Alecsandri în *Hora Unirei*, la George Coşbuc în *Nunta Zamfirei*, la Mihail Eminescu în poemul *Luceafărul*, în balada populară *Soarele şi luna*, în basmele populare sub forma lui Făt-Frumos, la Ion Creangă în *Povestea lui Harap-Alb, Făt-Frumos fiul iepei*, la George Coşbuc în idila *Păstorița*, la Ioan Slavici în nuvela *Pădureanca*, la Marin Preda în romanul *Moromeții*, la Peter Neagoe în *Soare de Paşti.*

Mitul **Sfânta Lună** îl găsim alături de mitul Sfântul Soare şi de Stelele-Logostele, alături de Luceafăr în poemul *Luceafărul* de Mihail Eminescu şi în balada populară *Soarele şi Luna,* la Lucian Blaga, Ioan Slavici, Peter Neagoe şi alții.

Mitul **Marea Trecere** apare ca temă a volumului *În marea trecere* la Lucian Blaga, la Ştefan Bănulescu în povestirea *Dropia*, la Mihail Sadoveanu în romanul *Baltagul*, la poeţii contemporani.

Mitul **Pasărea Măiastră,** sugerând sufletul, îl găsim la Lucian Blaga în poezia *Pasărea U*, la Nichita Stănescu în *Elegia a noua*, la Nicolae Labiş în poezia *Moartea căprioarei*, la Ştefan Bănulescu în povestirea *Dropia,* la Mihail Sadoveanu în *Zodia Cancerului.*

Motivul **Dumnezeu Tatăl** primeşte forma Demiurgului în *Luceafărul* de Mihail Eminescu, de părinte la Lucian Blaga în poezia *Psalm*, la Alexandru Macedonski în *Psalmi moderni*, la Tudor Arghezi în *Psalmi*.

Motivul **Iisus Hristos** este prezent la Vasile Alecsandri în poeziile *Floriile, Paştele*, la Lucian Blaga în drama *Meşterul Manole*, la Ion Barbu în poezia *Lemn sfânt*, la Tudor Arghezi în versurile din *Între două nopţi*.

Motivul **Maica Domnului** îl găsim tratat, într-o manieră de specific naţional, de Lucian Blaga în poeziile *Biblică* şi *Bunăvestire pentru floarea mărului*, de Mihail Eminescu în poezia *Răsai asupra mea,* de Vasile Voiculescu.

Motivul **îngerului** formează tema poeziei lui Lucian Blaga *Paradis în destrămare*, îl găsim în poezia lui Mihail Eminescu *Înger şi demon*, la Tudor Arghezi *Heruvim bolnav*, la Vasile Voiculescu în poezia *Bătea la poarta cerului*, dar mai ales în volumul *Poeme cu îngeri.*

Motivul **comuniunea dintre om şi natură,** prezent în balada populară *Mioriţa*, este preluat de Octavian Goga în poeziile *Oltul, Noi*, de George Coşbuc în poezia *Vara*, de Grigore Alexandrescu în elegia *Umbra lui Mircea. La Cozia*, de Lucian Blaga în poezia *Gorunul*.

Motivul **jertfa pentru zidire** formează tema *Legendei Mânăstirii Argeşului* şi este preluat de Horia Lovinescu în *Moartea unui artist*, de Lucian Blaga în drama *Meşterul Manole*, de Octavian Goga în piesa *Meşterul Manole*.

Motivul **Zburătorul,** pomenit prima dată de Dimitrie Cantemir în *Descriptio Moldaviae,* este preluat de Ion Heliade Rădulescu în poezia *Sburătorul*, de Vasile Alecsandri în poezia *Zburătorul*, de Mihail Eminescu în poemul *Călin (file din poveste)* şi *Luceafărul*, de Horia Lovinescu în drama *Moartea unui artist*.

Motivul **Traian şi Dochia,** prezent în *Pluguşorul,* îl prelucrează Gheorghe Asachi în *Traian şi Dochia*, Alecu Russo în *Cântarea României*.

Motivul **doina şi dorul** îl găsim în poezia populară *Doina,* în poeziile *Doina, Cântec haiducesc* de Vasile Alecsandri, în poezia *Doina* de Mihail Eminescu, în *Doină pe fluier* de Tudor Arghezi, în *Doinele dorului* din *Legea Iubirii*.

Tema **datina,** ca lege nescrisă a pământului românesc, o dezvoltă Mihail Sadoveanu în romanul *Baltagul*, Alexandru Davila în piesa *Vlaicu Vodă*, George Coşbuc în *Nunta Zamfirei* şi *Moartea lui Fulger*, Vasile

Alecsandri în *Groza*, Ştefan Bănulescu în povestirea *Dropia*, în *Oraţia de nuntă*, în bocete, descântece, obiceiuri, eresuri, port, joc, tradiţii aşa cum le găsim la Mihail Sadoveanu în *Hanu Ancuţei*, la Geo Bogza în *Cartea Oltului*, la Dimitrie Cantemir în *Descriptio Moldaviae*, la Ion Creangă *în Amintiri din copilărie*.

Tema **istoria** este un mod de a realiza o literatură de specific naţional. Istoria devine un mijloc de a cultiva sentimentul patriotic la Alecu Russo în *Cântarea României*, la Dimitrie Bolintineanu în *Muma lui Ştefan cel Mare*, la Vasile Alecsandri în *Dumbrava Roşie,* în *Dan, căpitan de plai,* în *Ostaşii noştri*, la Barbu Ştefănescu Delavrancea în *Apus de soare*.

La alţi scriitori, istoria este o temă folosită pentru a critica autoritarismul feudal, aşa cum fac Costache Negruzzi în *Alexandru Lăpuşneanul*, Mihail Sadoveanu în *Zodia Cancerului*.

Pentru Ion Budai Deleanu în *Ţiganiada* şi Nicolae Bălcescu în *Istoria românilor supt Mihai Voievod Viteazul,* istoria este un mod de a exprima ideile iluministe.

Istoria devine prilejul de a exprima programul estetic al romantismului pentru Vasile Alecsandri în *Despot Vodă*, pentru Bogdan Petriceicu Hasdeu în *Răzvan şi Vidra*, pentru Mihail Eminescu în *Scrisoarea III*.

Modelul epic autentic oferit de istorie constituie suportul unui mesaj complex adânc la Mihail Sadoveanu în *Fraţii Jderi*, la Liviu Rebreanu în *Pădurea spânzuraţilor*, la Dimitrie Cantemir în *Istoria ieroglifică*, la Marin Preda în *Cel mai iubit dintre pământeni*, la Augustin Buzura în *Drumul cenuşii* şi în *Refugii*.

Tema **conştiinţa,** în dimensiunea ei naţională, o găsim deplin exprimată la Mihail Sadoveanu în *Fraţii Jderi*, la Liviu Rebreanu în *Pădurea spânzuraţilor*, la Mihail Eminescu în *Scrisoarea III*, la Octavian Goga în *Rugăciune*, la George Coşbuc în *Moartea lui Fulger*, la Lucian Blaga în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* şi în *Mirabila sămânţă*.

Dimensiunea creştină a conştiinţei naţionale o găsim la Mihail Eminescu în rugăciunea *Răsai asupra mea*, la Mihail Sadoveanu în romanul *Baltagul*, la Ion Barbu în poezia *Lemn sfânt*, la Lucian Blaga în poezia *Drumul sfântului* şi în drama *Meşterul Manole*, la George Coşbuc, Octavian Goga, Alexandru Macedonski, la Liviu Rebreanu în *Pădurea spânzuraţilor*, la Augustin Buzura în *Refugii, Drumul cenuşii*, la Gala Galaction în *Papucii lui Mahmud*, la Dosoftei în *Psaltirea*, la Antim Ivireanul în *Didahiile*, la Varlaam în *Carte românească de învăţătură*, dar mai ales la Vasile Voiculescu în *Călătorie spre locul inimii* şi în *Legea Iubirii* a fratelui Emilian.

Qvod erat demonstrandum.

Cuprins

Introducere în axiologia literaturii.....3
A. Umanismul 8
A.1. Renaşterea şi umanismul în culturile şi literaturile europene 8
A.2. Renaşterea şi umanismul în principatele române 8
B. Iluminismul — curent național şi european 9
B.1. Iluminismul — curent european 9
C. Clasicismul 9
C.1. Trăsături 9
C.2. Boileau — *L'art poetique* — program al clasicismului francez 11
C.3. Programul realizat de scriitorii clasicişti 11
D. Romantismul 11
D.1. Trăsături 11
D.2. Victor Hugo — prefață la drama *Cromwell* — manifest al romantismului 13
D.3. Programul realizat de scriitorii romantici 14
E. Realismul 14
E.1. Istoricul 14
E.2. Conceptul de realism în critica literară românească 15
E.3. Programul realizat de scriitorii realişti 15
E.4. Contribuția scriitorilor români la dezvoltarea realismului 16
F. Simbolismul 17
F.1. Istoricul şi reprezentanții în literatura universală 17
F.2. Simbolismul românesc 18
F.3. Teoretizări 18
F.4. Trăsăturile programului estetic 18
G. Expresionismul 20
G.1. Definiție 20
G.2. Istoricul curentului 20
G.3. Trăsăturile programului estetic 21
H. Suprarealismul 21
I. Barocul 23
I.1. Trăsăturile programului 23
1. Originea şi evoluția limbii române.....54
1.1. Definiția limbii române 54
1.2. Perioada de formare a limbii române 54
1.3. Teritoriul de formare a limbii române 55

1.4. Caracterul latin al limbii române 56
1.5. Conservarea elementului dac 56
1.6. Influența slavă 57
1.7. Influența greacă 57
1.8. Influența turcă 58
1.9. Influența franceză 58
1.10. Dialectele limbii române 58
1.11. Locul limbii române între limbile romanice 59
1.12. Al. Mateevici — *Limba noastră* 59

2. Literatura română în limba latină 62
2.1. Argument 62
2.2. *Pătimirea sfinților Epictet şi Astion* 63
2.3. Scrierile Sfântului Ioan Cassian 63
2.4. Scrierile Sfântului Niceta Remesianul 64
2.5. Contribuția lui Dionisie Exiguul la tezaurul literaturii patristice 66
2.7. Alte scrieri în limba latină 66

3. Literatura populară — parte integrantă a literaturii române 67
3.1. Trăsăturile literaturii populare 67
3.2. *Miorița* 68
3.3. *Legenda Mânăstirii Argeşului* 71
3.4. *Doina* 73
3.5. *Toma Alimoş* 74
3.6. *Constantin Brâncoveanu* 74
3.7. *Tinerețe fără bătrânețe* 76
3.8. *Greuceanu* 77

4. Cultura şi literatura română în Evul Mediu 80
4.1. Limbile de cancelarie în Evul Mediu 80
4.2. Literatura română în limba slavonă 81
4.3. Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie 82
4.4. Renaşterea şi reforma — ecourile lor în spațiul carpato-dunărean 83
4.5. Textele rotacizante 84
Concluzii 85
4.6. Primele tipărituri în limba română 85
4.7. Primul document laic în limba română — *Scrisoarea boierului Neacşu* 85

5. Contribuţia literaturii religioase la formarea limbii şi literaturii române 86
5.1. Literatura apocrifă, hagiografică şi a romanelor populare 86
5.2. Mitropolitul Varlaam — *Carte românească de învăţătură* 86
5.3. Mitropolitul Dosoftei — *Psaltirea în versuri* (1673) . 87
5.4. Mitropolitul Antim Ivireanul — *Didahiile* 87
5.5. Mitropolitul Simion Ştefan — *Noul Testament de la Bălgrad* 88
5.6. *Biblia de la Bucureşti* 88
6. Contribuţia literaturii istoriografice la formarea limbii şi literaturii române 89
6.1. Grigore Ureche — Letopiseţul Ţării Moldovei – de când s-au descălecat ţara şi de cursul anilor şi de viaţa domnilor carea scrie de la Dragoş Vodă până la Aron Vodă (1359–1594) 89
6.2. Miron Costin — Letopiseţul Ţării Moldovei — de la Aron Vodă încoace, de unde este părăsit de Ureche Vornicul din Ţara de Gios, scos de Miron Costin, vornicul de Ţara de Gios, în oraş în Iaşi, în anul de la ridicarea lumii 7183, eară de la naşterea Mântuitorului lumii lui Hristos 1675 91
6.3. Ion Neculce — Letopiseţul Ţării Moldovei — de la Dabija Vodă (1661) la Nicolae Mavrocordat (1743) ... 93
6.4. Stolnicul Constantin Cantacuzino 94
6.5. Stoica Ludescu 95
6.6. Radu Popescu — *Istoriile domnilor Ţării Româneşti* . 95
6.7. Radu Greceanu 96
6.8. Nicolae Milescu — *De la Moscova la Pekin* 96
6.9. Ştefan cel Mare şi Sfânt — reprezentant al conştiinţei naţionale şi creştine 96
7. Umanismul românesc 101
7.1. Trăsăturile umanismului românesc 101
7.2. Rolul umanismului românesc în formarea limbii şi literaturii române 102
8. Dimitrie Cantemir — personalitate multilaterală a culturii române şi europene 104
8.1. Viaţa şi activitatea 104
8.2. Dimitrie Cantemir — opera 104

8.3. Dimitrie Cantemir — personalitate multilaterală a culturii române şi europene 107
9. Şcoala Ardeleană 108
9.1. Şcoala Ardeleană — expresie a iluminismului românesc 108
9.2. Idei susținute de reprezentanții Şcolii Ardelene 109
9.3. Ion Budai Deleanu — *Țiganiada* 109
9.4. Iluminismul în Moldova şi în Țara Românească 111
10. Momentul 1848 — etapă a revoluției burghezo-democrate 111
10.1. Momentul 1848 în Moldova, Muntenia şi Transilvania 111
10.2. Direcția *Daciei literare* şi rolul lui Mihail Kogălniceanu 113
10.3. Momentul 1848 — moment al formării conştiinței estetice 114
10.4. Momentul 1848 — moment al trezirii conştiinței naționale 116
10.5. Ion Heliade Rădulescu — *Zburătorul* 116
10.6. Grigore Alexandrescu — *Umbra lui Mircea. La Cozia* 118
10.7. Grigore Alexandrescu — *Satiră. Duhului meu* 119
10.8. Vasile Cârlova — *Ruinurile Târgoviştii* 120
10.9. Andrei Mureşanu — *Un răsunet* 120
10.10. Dimitrie Bolintineanu — *Muma lui Ştefan cel Mare* 121
10.11. Costache Negruzzi — *Alexandru Lăpuşneanul* 121
10.12. Costache Negruzzi — *Sobieski şi românii* 123
10.13. Costache Negruzzi — *Fiziologia provincialului* 126
10.14. Nicolae Bălcescu — *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul* 126
10.15. Ion Ghica — *Scrisori către Vasile Alecsandri* 128
10.16. Alecu Russo — *Cântarea României* 128
11. Vasile Alecsandri 129
11.1. Vasile Alecsandri — *Deşteptarea României* 130
11.2. Vasile Alecsandri — *Hora Unirei* 131
11.3. Vasile Alecsandri — *Odă ostaşilor români* 132
11.4. Vasile Alecsandri — *Dumbrava Roşie* 133
11.5. Vasile Alecsandri — *Dan, căpitan de plai* 135
11.6. Vasile Alecsandri — *Miezul iernii* 139
11.7. Vasile Alecsandri — *Iarna* 140

11.8. Vasile Alecsandri — *Malul Siretului* 141
11.9. Vasile Alecsandri — *Balta Albă* 141
11.10. Vasile Alecsandri — *Despot Vodă* 142
11.11. Vasile Alecsandri — *Chiriţa în provinţie* 144
11.12. Vasile Alecsandri — reprezentant al conştiinţei naţionale – PLAN DE IDEI – 145

12. Nicolae Filimon — *Ciocoii vechi şi noi* 147
12.1. Ciocoii vechi şi noi 147
12.2. Dinu Păturică — prototip al arivistului 150

13. Al. Odobescu — *Pseudo-Kynegeticos* 151
13.1. *Pseudo-Kynegeticos* — model de eseu 152
13.2. *Pseudo-Kynegeticos* — sinteză estetică 153
13.3. Alexandru Odobescu — reprezentant al realismului 154

14. Bogdan Petriceicu Hasdeu 155
14.1. Bogdan Petriceicu Hasdeu — personalitate a culturii româneşti 155
14.2. Bogdan Petriceicu Haşdeu — *Răzvan şi Vidra* 156

15. Titu Maiorescu 158
15.1. Titu Maiorescu — *Direcţia nouă în poezia şi proza română* 158
15.2. Titu Maiorescu — *O cercetare critică asupra poeziei române* 159
15.3. Titu Maiorescu — *Comediile dlui I.L.Caragiale* ... 160
15.4. Titu Maiorescu — *Eminescu şi poeziile lui* 160
15.5. Titu Maiorescu — *spiritus rector* 161

16. Mihail Eminescu 163
16.1. Mihail Eminescu — *Epigonii* 165
16.2. Mihail Eminescu — *Memento mori (Panorama deşertăciunilor)* 167
16.3. Mihail Eminescu — *Împărat şi proletar* 170
16.4. Mihail Eminescu — *Scrisoarea I* 173
16.5. Mihail Eminescu — *Scrisoarea III* 175
16.6. Mihail Eminescu — *Sara pe deal* 178
16.7. Mihail Eminescu — *Floare albastră* 181
16.8. Mihail Eminescu — *Atât de fragedă...* 183
16.9. Mihail Eminescu — *Dorinţa* 185
16.10. Mihail Eminescu — *Revedere* 185
16.11. Mihail Eminescu — *Călin (file din poveste)* 187
16.12. Mihail Eminescu — *Luceafărul* 190

16.13. Mihail Eminescu — *Glossă* 198
16.14. Mihail Eminescu — *Odă (în metru antic)* 199
16.15. Mihail Eminescu — *Rugăciunea unui dac* 200
16.16. Mihail Eminescu — *Dacă treci râul Selenei*..... 204
16.17. Mihail Eminescu — *Şi dacă...* 205
16.18. Mihail Eminescu — *Crăiasa din poveşti*..... 206
16.19. Mihail Eminescu — *Făt-Frumos din tei*..... 206
16.20. Mihail Eminescu — *Freamăt de codru* 208
16.21. Mihail Eminescu — *Trecut-au anii*..... 209
16.22. Mihail Eminescu — *Sonete (III) (Când însuşi glasul...)* 209
16.23. Mihail Eminescu — *La steaua* 210
16.24. Mihail Eminescu — *Mai am un singur dor*..... 211
16.25. Mihail Eminescu — *Peste vârfuri* 213
16.26. Mihail Eminescu — *Tat twam asi*..... 214
16.27. Mihail Eminescu — *Rugăciune* 216
16.28. Mihail Eminescu — *Învierea* 216
16.29. Mihail Eminescu — *Răsai asupra mea...* 218
16.30. Mihail Eminescu — *Sărmanul Dionis*..... 218
16.31. Mihail Eminescu — *Făt-Frumos din lacrimă* 220
16.32. Mihail Eminescu — dramaturgia..... 223
16.33. Mihail Eminescu — *Andrei Mureşan* 225

17. Mihail Eminescu — universul poetic (PLAN DE IDEI) . 227
17.1. Marile teme ale universului eminescian..... 227
17.2. Poetul şi poezia — temă şi motiv ale universului poetic — dimensiune a programului estetic 228
17.3. Caracterul filosofic al poeziei lui Eminescu — modelul intelectului 229
17.4. Evoluţia modelului uman 230
17.5. Modelul estetic..... 230
17.6. Caracterul naţional şi universal 231

18. Ion Creangă 231
18.1. Ion Creangă — *Amintiri din copilărie* 232
18.2. Ion Creangă — *Dănilă Prepeleac* 237
18.3. Ion Creangă — *Povestea lui Harap Alb* 238

19. Ion Creangă — reprezentant al realismului..... 243
19.1. Universul satului românesc 243
19.2. Umorul — semn al apartenenţei scriitorului la realism 244
19.3. Locul lui Ion Creangă în cadrul realismului românesc 245

20. Ion Luca Caragiale 245
20.1. I.L.Caragiale – *O scrisoare pierdută* 246
20.2. I.L.Caragiale — *La hanul lui Mânjoală* 251
20.3. I.L.Caragiale — *În vreme de război* 252
20.4. I.L.Caragiale — *Telegrame* 254
20.5. I.L.Caragiale — *Bacalaureat* 256
20.6. I.L.Caragiale — *Vizită* 258
21. I.L.Caragiale — reprezentant al realismului critic 259
21.1. Lumea eroilor lui I.L.Caragiale 259
21.2. Temele şi problematica universului creat de I.L.Caragiale 260
21.3. I.L.Caragiale — reprezentant al realismului critic . 260
22. Ioan Slavici 261
22.1. Ioan Slavici — *Moara cu noroc* 262
22.2. Ioan Slavici — *Pădureanca* 265
22.3. Ioan Slavici — *Mara* 268
22.4. Ioan Slavici — *Lumea prin care am trecut* 270
23. Ioan Slavici — reprezentant al realismului 273
23.1. Dezvoltarea realismului în sec. al XIX-lea 273
23.2. Caracterul realist al creaţiei lui Ioan Slavici..... 273
23.3. Problematica socială — trăsătură a realismului 274
23.4. Elemente clasiciste în creaţia lui Ioan Slavici 274
23.5. Elemente romantice în proza lui Ioan Slavici 274
23.6. Ioan Slavici — propagator al realismului poporal.. 274
24. Simbolismul românesc 275
24.1. Dimitrie Anghel — *În grădină* 275
24.2. Ion Minulescu — *Romanţa celor trei corăbii* 275
25. Alexandru Macedonski 276
25.1. Alexandru Macedonski — *Noaptea de decemvrie* . 277
25.2. Alexandru Macedonski — *Rondelul rozei ce-nfloreşte* 279
25.3. Alexandru Macedonski — *Rondelul rozelor de august* 280
25.4. Alexandru Macedonski — *Rondelul rozelor ce mor* 280
25.5. Alexandru Macedonski — *Psalmi* 281
26. Barbu Ştefănescu Delavrancea 282
26.1. Barbu Ştefănescu Delavrancea — *Hagi Tudose* 283
26.2. Barbu Ştefănescu Delavrancea — *Apus de soare* ... 285
27. George Coşbuc 287
27.1. George Coşbuc — *Nunta Zamfirei* 287

27.2. George Coşbuc — *Moartea lui Fulger* 290
27.3. George Coşbuc — *Poetul* 291
27.4. George Coşbuc — *Noi vrem pământ!* 292
27.5. George Coşbuc — *O scrisoare de la Muselim-Selo* 293
27.6. George Coşbuc — *Vara* 294
27.7. George Coşbuc — *Paşa Hassan* 298
27.8. George Coşbuc — *Moartea lui Gelu* 301

28. George Coşbuc — poet de specific naţional 304
28.1. George Coşbuc — poet al naturii şi iubirii 304
28.2. Istoria — temă a poeziei lui George Coşbuc 304
28.3. George Coşbuc — poet militant social 305
28.4. George Coşbuc — reprezentant al poeziei de specific naţional 305

29. Octavian Goga 305
29.1. Octavian Goga — *Rugăciune* 306
29.2. Octavian Goga — *Oltul* 307
29.3. Octavian Goga — *Noi* 309
29.4. Octavian Goga — *Plugarii* 310

30. Octavian Goga — rapsod mesianic al pătimirii noastre 313
30.1. Universul poeziei lui Octavian Goga — monografie lirică a satului 313
30.2. Lupta pentru dreptate socială şi independenţă naţională — temă şi coordonată a universului poetic creat de Octavian Goga 314
30.3. Durerea — sentiment, temă şi mesaj al universului poetic creat de Octavian Goga 314
30.4. Octavian Goga — poet de specific naţional 314

31. Calistrat Hogaş — *Singur* 314

32. Gala Galaction 318
32.1. Gala Galaction — *De la noi la Cladova* 318
32.2. Gala Galaction — *Papucii lui Mahmud* 318
32.3. Gala Galaction — *La Vulturi!* 319

33. Alexandru Davila 323
33.1. Alexandru Davila — *Vlaicu Vodă* 323

34. George Topârceanu 326
34.1. George Topârceanu — *Rapsodii de toamnă* 326

35. I.Al.Brătescu-Voineşti — *Puiul* 330

36. Duiliu Zamfirescu — *Viaţa la ţară* 332

37. Garabet Ibrăileanu 337
37.1. Garabet Ibrăileanu — *Adela* 338
38. Mihail Sadoveanu 339
38.1. Mihail Sadoveanu — *Hanu Ancuței* 340
38.2. Mihail Sadoveanu — *Baltagul* 346
38.3. Mihail Sadoveanu — *Frații Jderi* 350
38.4. Mihail Sadoveanu — *Țara de dincolo de negură* ... 357
38.5. Mihail Sadoveanu — *Zodia Cancerului* 359
38.6. Mihail Sadoveanu — *Domnu Trandafir* 363
38.7. Mihail Sadoveanu — *Neamul Şoimăreştilor* 364
39. Mihail Sadoveanu — structura universului 369
39.1. Temele universului sadovenian 369
39.2. Eroul sadovenian — centru al universului 371
39.3. Timbrul sadovenian — trăsătură a universului 371
40. George Bacovia 372
40.1. George Bacovia — *Plumb* 372
40.2. George Bacovia — *Lacustră* 374
40.3. George Bacovia — *Note de primăvară* 375
40.4. George Bacovia — *Decembre* 376
40.5. George Bacovia — *Seară tristă* 378
41. George Bacovia — universul poetic 378
41.1. Trăsăturile universului bacovian 378
41.2. Motivele universului bacovian 379
41.3. Caracterul simbolist al universului poetic 380
41.4. Universul bacovian în contextul poeziei româneşti şi universale 380
42. Lucian Blaga 381
42.1. Lucian Blaga — *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* 382
42.2. Lucian Blaga — *Gorunul* 387
42.3. Lucian Blaga — *Cântecul spicelor* 387
42.4. Lucian Blaga — *Paradis în destrămare* 388
42.5. Lucian Blaga — *La curțile dorului* 389
42.6. Lucian Blaga — *Mirabila sămânță* 390
42.7. Lucian Blaga — *Tristețe metafizică* 391
42.8. Lucian Blaga — *Munte vrăjit* 394
42.9. Lucian Blaga — *Scrisoare* 395
42.10. Lucian Blaga — *Linişte* 396
42.11. Lucian Blaga — *Noi şi pământul* 397
42.12. Lucian Blaga — *Zamolxe* 399

42.13. Lucian Blaga — *Meşterul Manole* 400
42.14. Lucian Blaga — *Nu-mi presimți?*, *Lumina raiului*, *Izvorul nopții* 402
43. Lucian Blaga — universul poetic 404
43.1. Mitul ca temă de influență expresionistă 404
43.2. Sinteza estetică — dimensiune a universului poetic 405
43.3. Temele universului blagian 406
43.4. Eul poetic — centru generator al universului poetic 406
44. Ion Barbu 407
44.1. Ion Barbu — *Din ceas, dedus...* 407
44.2. Ion Barbu — *Riga Crypto şi lapona Enigel* 412
44.3. Ion Barbu — *Ritmuri pentru nunțile necesare* 415
44.4. Ion Barbu — *Copacul* 416
45. Ion Barbu — universul poetic 417
45.1. Etapele formării universului poetic 417
45.2. Coordonata imaginarului 418
45.3. Modelul noetic barbian 418
46. Tudor Arghezi 419
46.1. Tudor Arghezi — *Testament* 420
46.2. Tudor Arghezi — *Psalm* 425
46.3.Tudor Arghezi — *Psalmul de taină* 426
46.4. Tudor Arghezi — *De-abia plecaseşi* 428
46.5. Tudor Arghezi — *Flori de mucigai* 429
46.6. Tudor Arghezi — *Nehotărâre* 429
46.7. Tudor Arghezi — *Creion* 431
46.8. Tudor Arghezi — *Morgenstimmung* 432
47. Tudor Arghezi — poet sau prozator 433
47.1. Dialog critic 433
47.2. Tudor Arghezi — scriitor realist 437
47.2.2. Omul – centru al problematicii creației lui Tudor Arghezi 437
47.2.3. Tudor Arghezi – reprezentant al realismului de factură simbolistă 438
48. Ion Pillat 438
48.1. Ion Pillat — *Aci sosi pe vremuri* 439
48.2. Ion Pillat — *În vie* 440
49. Liviu Rebreanu 441
49.1. Liviu Rebreanu — *Ion* 442

49.2. Liviu Rebreanu — *Pădurea spânzuraților* 448
49.3. Liviu Rebreanu — *Răscoala*..... 452
50. Liviu Rebreanu — reprezentant al realismului..... 458
50.1. Principalele tendințe în dezvoltarea realismului românesc 458
50.2. Caracterul realist al universului social creat de Liviu Rebreanu..... 458
50.3. Valori creative în textul romanelor lui Liviu Rebreanu 459
51. Cezar Petrescu 460
52. Camil Petrescu 462
52.1. Camil Petrescu — *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*..... 462
52.2. Camil Petrescu — *Patul lui Procust*..... 469
52.3. Camil Petrescu — *Suflete tari* 474
52.4. Camil Petrescu — *Jocul ielelor* 476
53. Camil Petrescu — reprezentant al realismului 480
53.1. Principalele tendințe în dezvoltarea realismului 480
53.2. Caracterul realist al creației lui Camil Petrescu 480
53.3. Problema intelectualului la Camil Petrescu..... 480
53.4. Problema iubirii — problemă de factură romantică 481
53.5. Problema războiului — problemă de factură realistă 481
54. Hortensia Papadat-Bengescu..... 482
54.1. Hortensia Papadat-Bengescu — *Concert din muzică de Bach*..... 482
55. George Călinescu 485
55.1. George Călinescu — *Enigma Otiliei* 486
55.2. George Călinescu - *Cartea nunții* 491
56. George Călinescu — prozator realist 492
56.1. Scriitori şi tendințe în dezvoltarea romanului interbelic 492
56.2. Paternitatea — problemă centrală a prozei lui G. Călinescu..... 492
56.3. Iubirea — problemă de factură romantică, dar şi realistă 493
56.4. Intelectualul — problemă şi temă ale romanelor lui G.Călinescu 493
56.5. Morala — o problemă de factură clasicistă 493

56.6. George Călinescu — scriitor realist de factură clasicistă 493
57. Mateiu I. Caragiale 494
57.1. Mateiu I. Caragiale — *Craii de Curtea-Veche* 494
58. Mircea Eliade 497
58.1. Mircea Eliade — personalitate multilaterală a literaturii şi culturii române 497
58.2. Mircea Eliade — *Maitreyi* 498
58.3. Mircea Eliade — *La ţigănci* 501
58.4. Mircea Eliade — *Douăsprezece mii de capete de vite* 505
58. 5. Mircea Eliade — *Romanul adolescentului miop* ... 506
58.6. Mircea Eliade — *Noaptea de Sânziene* 510
58.7. Mircea Eliade între sacru şi profan 517
59. Marin Preda 521
59.1. Marin Preda — *Moromeţii* 521
59.2. Marin Preda — *Cel mai iubit dintre pământeni* 525
60. Marin Preda — reprezentant al realismului obiectiv .. 528
60.1. Principalele tendinţe în dezvoltarea prozei realiste 528
60.2. Problematica romanelor lui Marin Preda 529
60.3. Ilie Moromete — personaj-simbol al mediului rural 529
60.4. Critica societăţii socialiste — culme a spiritului critic şi a romanului realist 529
61. Vasile Voiculescu 530
61.1. Vasile Voiculescu — *În grădina Ghetsemani* 530
61.2. Vasile Voiculescu — *Bătea la poarta cerului* 532
61.3. Vasile Voiculescu — *Sonetul 29* 534
61.4. Vasile Voiculescu — *Călătorie spre locul inimii* .. 535
61.5. Vasile Voiculescu — *Noapte de martie* 538
61.6. Vasile Voiculescu — *Iisus pe ape* 539
61.7. Vasile Voiculescu — *Lostriţa* 540
61.8. Vasile Voiculescu — *Şarpele Aliodor* 542
62. Vasile Voiculescu — universul poetic 542
62.1. Natura — dimensiune a universului creat de Vasile Voiculescu 542
62.2. Mitul — coordonată a universului poetic 543
62.3. Iubirea — motiv romantic şi sens al vieţii 543
62.4. Istoria şi destinul — teme ale universului poetic ... 543

62.5. Conceptele de poet şi poezie — temă a universului poetic 543
63. Nichita Stănescu 544
63.1. Nichita Stănescu — *Leoaică tânără, iubirea* 544
63.2. Nichita Stănescu — *În dulcele stil clasic* 545
63.3. Nichita Stănescu — *Evocare* 546
63.4. Nichita Stănescu — *Cântec* 547
63.5. Nichita Stănescu — *Laudă omului* 548
63.6. Nichita Stănescu — *Ars poetica* 550
63.7. Nichita Stănescu — *A unsprezecea elegie* 551
63.8. Nichita Stănescu — *Noi* 552
64. Nichita Stănescu — universul poetic 555
64.1. Iubirea — temă a universului poetic creat de Nichita Stănescu 555
64.2. Evoluția eului — temă a universului poetic 555
64.3. Conştiința — dimensiune a universului poetic 555
64.4. Poetul şi poezia — temă a universului poetic 556
64.5. Ştiința — temă a universului poetic 556
65. Marin Sorescu 556
65.1. Marin Sorescu — *Shakespeare* 557
65.2. Marin Sorescu — *Iona* 558
65.3. Marin Sorescu — *Răceala* 560
65.4. Marin Sorescu — *Astfel* 562
66. Orientări, tendințe, coordonate şi realizări în poezia românească contemporană 564
66.1. Ştefan Augustin Doinaş — *Mistreţul cu colți de argint* 565
66.2. Ştefan Augustin Doinaş — *Măşti* 566
66.3. Nicolae Labiş — *Meşterul* 568
66.4. Nicolae Labiş — *Moartea căprioarei* 569
66.5. Nicolae Labiş — *Mioriţa* 571
66.6. Emil Botta — *Fachir* 572
66.7. Geo Dumitrescu — *Libertatea de a trage cu puşca* 572
66.8. Ion Caraion — *Fântână* 573
66.9. Grigore Vieru — *Harpa* 574
66.10. Ana Blandiana — *Avram Iancu* 575
66.11. Ion Alexandru — *Clopotele* 576
66.12. Leonid Dimov — *Poemul odăilor* 576
66.13. Anatol E. Baconsky — *Fluxul memoriei* 578
66.14. Alexandru Philipide — *Izgonirea lui Prometeu* ... 579

67. Geo Bogza 582
68. Nicolae Steinhardt 588
69. Augustin Buzura 593
69.1. Augustin Buzura — *Vocile nopții* 593
69.2. Augustin Buzura — *Orgolii* 594
69.3. Augustin Buzura — *Drumul cenuşii* 595
70. Alți prozatori contemporani 596
70.1. Ştefan Bănulescu — *Mistreții erau blânzi* 596
70.2. Ştefan Bănulescu — *Cartea milionarului* 597
70.3. A. E. Baconsky — *Echinoxul nebunilor* 601
70.4. A. E. Baconsky — *Biserica Neagră* 602
70.5. Fănuş Neagu — *Acasă* 604
70.6. Eugen Barbu — *Groapa* 605
70.7. Petru Dumitriu — *Bijuterii de familie* 606
70.8. Ion Druță — Povara bunătății noastre 607
70.9. Mircea Cărtărăscu — *Nostalgia* 609
70. 10. Mircea Cărtărăscu — *Orbitor* 613
71. Evoluția dramaturgiei contemporane 621
71.1. Horia Lovinescu — *Moartea unui artist* 621
71.2. Ion Băieşu — *Boul şi viţeii* 623
71.3. Valeriu Anania — *Mioriţa* 624
71.4. Dumitru Radu Popescu — *Aceşti îngeri trişti* 625
72. Eugen Ionescu 628
73. Panait Istrati 633
74. Horia Vintilă 637
75. Peter Neagoe 643
76. Elena Văcărescu 646
77. Martha Bibescu 649
78. Direcții, orientări, reprezentanți în evoluția criticii literare 651
I. Direcții şi orientări 651
II. Reprezentanți şi creații reprezentative 653
1. Garabet Ibrăileanu — *Creație şi analiză* 653
2. Tudor Vianu — Dubla intenție a limbajului şi problema stilului 653
3. E. Lovinescu — *Istoria literaturii române contemporane* 654
4. G. Călinescu — Istoria literaturii române de la origini până în prezent 655

5. Perpessicius (Dimitrie S. Panaitescu) — *Menţiuni critice* 656
6. Pompiliu Constantinescu — *Consideraţii asupra romanului românesc* 657
7. Constantin Ciopraga — *Personalitatea literaturii române* 657
8. Mihai Cimpoi — O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia 659
79. Consideraţii asupra problemelor eseului românesc..... 661
79.1. Emil Cioran — *Amurgul gândurilor* 662
79.2. Paul Zarifopol — *Clasicii* 664
79.3. Constantin Noica — *Creaţie şi frumos în rostirea românească* 665
79.4. Mihai Ralea — *Tudor Arghezi* 666
79.5. Alexandru Husar — *Ideea europeană* 667
79.6. Nichifor Crainic — *Nostalgia paradisului* 669
80. Specificul naţional — cheie de pătrundere în literatura universală 671
Cuprins 678